拉美作家谈创作

批评的激情

——〔墨西哥〕奥·帕斯谈创作



LADING MEIZHOU WENXUE CONGSHU



ISBN 7-222-01784-4/I·462
定价：6.80元



拉美作家谈创作

批评的激情

——〔墨西哥〕奥·帕斯谈创作

赵振江 编

云南人民出版社

装帧设计：张守义
责任编辑：杨仲录　张晓岚

拉丁美洲文学丛书·拉美作家谈创作

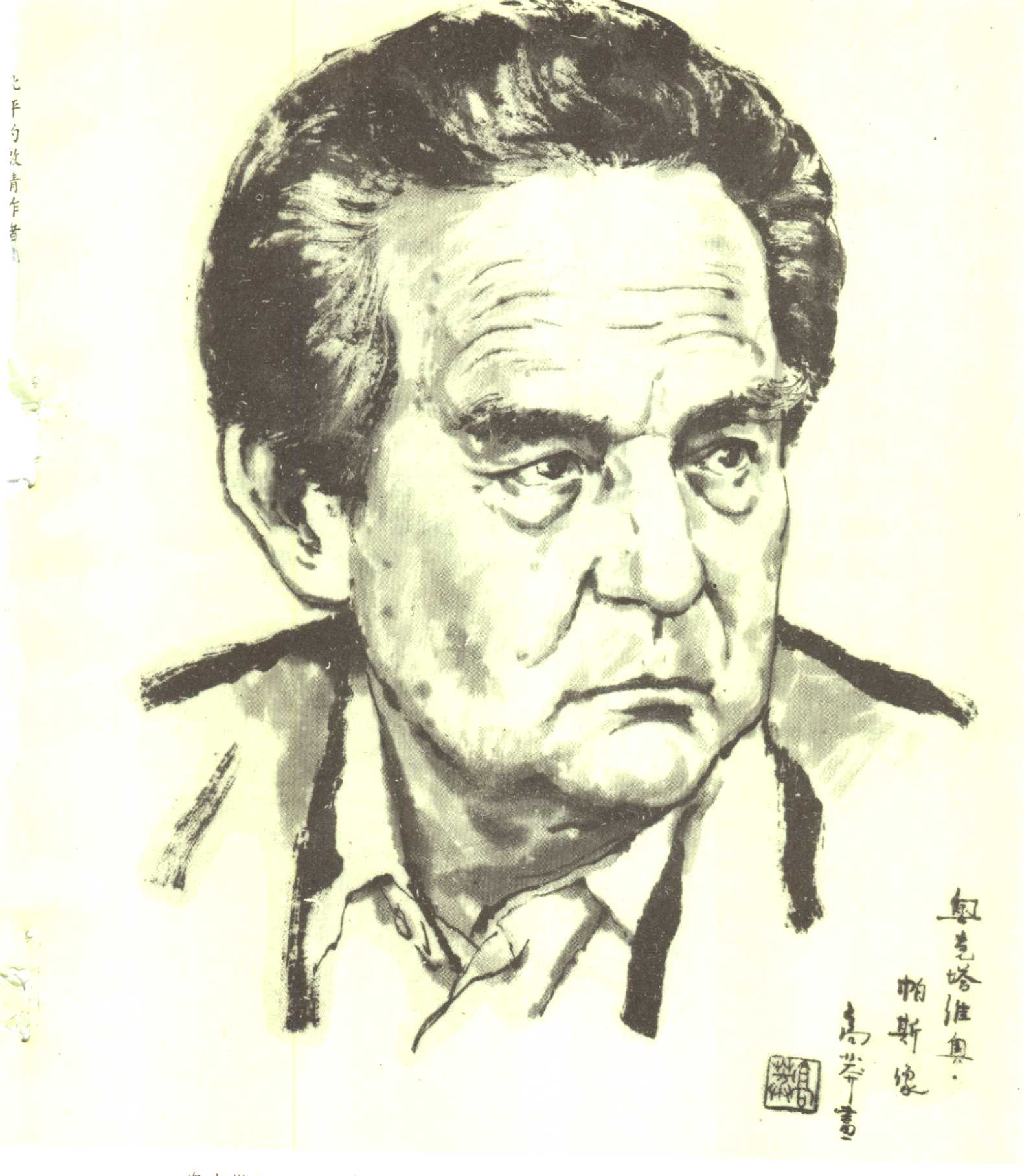
批评的激情

〔墨西哥〕奥克塔维奥·帕斯　赵振江　译

云南人民出版社出版发行　（昆明市书林街100号）
云南新华印刷一厂印装　云南省新华书店经销

开本：850×1168 1/32 印张：8.25 字数：195 000 插页：1
1995年7月第1版　1995年7月第1次印刷
印数：1—4 000

ISBN 7-222-01784-4/I·462　定价：6.80元



奥克塔维奥·帕斯　　　　高 莽 画

译者简介

赵振江，男，生于1940年，北京市顺义县人。1964年毕业于北京大学西方语言文学系。现任该系主任、教授，中国西、葡、拉美文学研究会常务理事。1979至1981年曾在墨西哥学院进修。1987至1989年应西班牙格拉纳达大学邀请，在该校从事西文版《红楼梦》的修订和注释工作并重译了书中的全部诗词。著作有《拉丁美洲文学史》（合著），译著有《马丁·菲耶罗》、《拉丁美洲历代名家诗选》、《拉丁美洲抒情诗选》（合译）、《柔情》（合译）、《悲哀的咏叹调》（合译）等。

拉丁美洲文学丛书

出 版 说 明

拉丁美洲是一个举世公认的充满创作活力的大陆。拉丁美洲文学早就表明，它具有其他地区文坛少有的活力，并且已经占有受到当代文坛特别关注的地位。它为当今世界提供的新的文学发展模式和经验，有着巨大的借鉴价值。

为全面、系统并有计划地向我国广大读者、作家和文学研究者介绍拉美优秀文学作品，满足阅读、欣赏、教学和研究工作的需要，我社与中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会经过友好协商，决定从1987年起合作翻译出版“拉丁美洲文学丛书”。丛书以拉美现当代名家名作为主，全部从西班牙及葡萄牙文原文译出。

在中国西班牙葡萄牙拉丁美洲文学研究会的支持下，我们拟通过几年的努力，使拉美优秀文学作品的介绍工作在我国形成一定的规模和特色，为繁荣新时期文学，为世界文化积累和交流作一点微薄的贡献。

前　言

奇文共欣赏
疑义相与析
——陶渊明

在我国文学界，人们对奥克塔维奥·帕斯的名字已不再陌生，尤其是他于1990年获得诺贝尔文学奖之后。国内的几家出版社先后翻译出版了他的诗文集，然而作为专门的文论选集，这大概是第一本。帕斯的文论很多，这个集子的内容选自帕斯的两部近作：《另一个声音》（1990）和《批评的激情》（1985）。前者包括《诗歌与现代性》和《诗歌与世纪末》两部分，是帕斯关于诗歌的一部专著；后者是一本帕斯的访谈录，主要话题是文学创作，同时也涉及到社会与人生的其他方面。

《诗歌与现代性》是由三篇不同时期的文章组成的，它们之间并无必然的联系，只是都与诗歌的现代性有关而已。第一篇《叙述与歌唱》（《论长诗》）作于1976年，作者在这篇文章中旁征博引，深入浅出，从内容到形式，从全部到细节，以大量的事实对不同时代、不同地区的作品进行了梳理，对长诗的流变过程进行了分析和总结。对我们研究外国文学，这是不可多得的宝贵资料。第二篇《决裂与汇合》作于1986年，全文又分为《现代性与浪漫主义》、《现代性与先锋派》、《汇合的诗歌》三部分。诗歌的现代性始于浪漫主义，至象征主义达

到高潮，先锋派已是它色彩斑斓的暮色。“夕阳无限好，只是近黄昏”，许多人认为，这似乎是文学创作最后的辉煌。帕斯对此有自己的见解，并在《诗歌与世纪末》中有详尽的阐述。

说到先锋派，帕斯不止一次地强调：欧美文学界，尤其是美国文学界所说的现代派，其实应称之为先锋派，因为现代主义这个名字始见于西班牙语美洲，当美国人使用它时，那里的现代主义运动已近尾声，先锋派文学正如雨后春笋，这前后至少相差三十年。众所周知，现代主义是西班牙语美洲第一个独立的文学运动，1888年，卢文·达里奥的诗文集《蓝》的发表标志着这个运动的形成。西班牙的著名诗人和作家如希梅内斯、安东尼奥·马查多、巴列—因克兰等都受到了它的影响。置这样的历史事实于不顾，把数十年后的文学现象同样叫作现代主义，这完全是一种民族傲慢情绪的体现。在我国外国文学研究者中间，同样存在着这种名称上的混乱，使初学者往往摸不着头脑，笔者只想在此澄清一下事实，绝无强加于人之意。

研究欧美文学的现代性，有一点是十分突出的，就是在“决裂与汇合”中不断地创新。浪漫主义是追求变革的产物，是在批判中诞生的。它既是对现代性的肯定又是对它的否定。名目繁多的先锋派文学同样是科技进步和美学演变的结果。立体主义、未来主义、超现实主义都是对美的新的追求。有的流派在文坛上不过是昙花一现，然而许多传世之作正是在这种不断地继承、批判与创新的氛围中诞生的。帕斯对待传统与创新的态度值得我们借鉴。

《诗歌与现代性》的第三篇文章《诗歌·神话·革命》是帕斯在接受法国总统密特朗颁发托克维尔奖时的答谢演说，作于1989年6月。作为诗人，帕斯主张把“纯粹诗歌”与“社会诗歌”结合起来，把激情与探索结合起来，把捍卫诗歌与捍卫

自由结合起来。在当今社会中，他认为诗歌担负着神圣的历史使命。他认为，诗人们为历代思想家提供了不可缺少的营养。在传授社会科学的讲堂上，“对埃斯库罗斯和莎士比亚的阅读应当成为必修课”。

《诗歌与世纪末》作于1989年，由《少数与多数》、《量与值》、《总结与预测》和《另一个声音》等四部分组成。这是一篇完整的文章。在这篇文章中，帕斯从各个方面对诗歌的命运、诗歌的功能、诗歌的过去、现在和未来进行了深刻的论述。其中有两个关于诗歌命运的问题给人的印象尤为突出。其一是市场和“畅销书”对诗歌的冲击。任何严肃文学，尤其是诗歌，除了个别的例外，都不可能畅销，出版社不可能从中得到什么经济上的实惠，因为诗歌的读者从来都是“少数人”，尽管可能是“无限的少数”。在市场机制刚刚开始运作的我国更是如此，严肃文学步履艰难！然而从帕斯的文章中可以看出，只要是真正的传世之作，总不乏识货之人，终究会从滞销变为畅销的。否则，尽管一时红火，转瞬间便成过眼烟云。兰波、马拉梅、惠特曼、艾略特的经历不都是发人深省的吗？当然，出版界并非都是一味地追求短期的经济效益，就拿云南人民出版社来说，他们付出巨大的经济代价来出版这套《拉丁美洲文学丛书》不就是一个很好的证明吗？其二是科技和影视对诗歌的冲击。的确，科技的进步和影视业的发展给人们提供了多种多样的传播媒介和娱乐方式，使传统的文学形式面临着严峻的挑战。作家困惑，读者担忧，都是难免的。然而这决不意味着文学的没落和消亡，而只是文学载体和文学传统的变化，不过是用计算机软盘和影视屏幕部分地代替了纸张而已。真正的文学作品可能暂时会被人冷落，但只要是金子，终究会闪光的。更何况文学作品与影视作品相映生辉的范例比比皆是呢。对于诗歌，更是如此，因为诗歌本身就是视觉与听觉的艺术，

就是意象和语言的结合。正如帕斯所说，“我们生活在一个深刻的精神和心灵上的苦恼与激烈的历史动荡并存的时代”，我们完全有理由相信，伟大的时代会孕育出伟大的作家，既然有绚丽多彩的暮色就会有光芒四射的朝霞。

应该指出的是，帕斯是一位博古通今、兼收并蓄的作家，是一位博采众长、独树一帜的作家，是一位对社会前途和人类命运十分关注的作家，也是一位有争议的作家。尤其是对他的政治见解，见仁见智，众说纷纭。比如，他对前苏联东欧的社会主义制度有许多尖锐的批评，对资本主义制度同样有不少尖锐的批评。我们当然不能要求他与我们的观点完全一致。帕斯认为，人类所面临的最迫切的问题是其自身的存在受到了严重的威胁：环境污染，资源枯竭，核战争等等。至于社会改革，他主张以博爱为中心环节，将自由和平等熔铸起来。其实，在他把别人的革命理想看作乌托邦的时候，他自己的主张同样是一种乌托邦。正是从这种乌托邦出发，他对诗人赋予了崇高的使命。他认为，诗人是“世间博爱的镜子”，是“人类社会未来形象的楷模”，诗人应成为“技术与市场的解毒剂”。

《批评的激情》出版于1985年，共收入帕斯访谈录十一篇，本书选译了七篇。在这里我只想告诉读者的是，这部分的译者都是北大西语系西班牙语专业的研究生。他们在学习阶段就知难而上，开始了对帕斯的翻译和研究，实为难能可贵。在此，我对他们的合作表示由衷的感谢。

由于水平所限，译文的错误在所难免，恳请读者和同行们不吝赐教。

赵振江

1993．8．27

于北京大学蔚秀园

目　录

另一个声音

导　言

本书汇集了近年来所写的几篇杂文，其内容都是关于诗歌以及当代诗歌情况的。我很早就开始写诗，也很早就开始了对诗歌创作活动的思考。这是各种具有两重性的工作中的一种：既是一种活计又是一种神秘，既是一种消遣又是一种圣举，既是一种职业又是一种激情。我的第一篇杂文作于1941年。那是一篇对于诗歌和人类经验的两个极端——孤独与交往的思考性文章（由于结构松散，或许叫做随笔更为恰当）。我是在两个诗人——克维多与圣胡安·德·拉·克鲁斯——身上将孤独与交往人格化的，当时我正满怀激情地阅读他们的两部作品——《忏悔者的眼泪》①和《心灵的颂歌》。后来我又写了一本完整的书，《弓与琴》（1956），许多别的散文都是该书的续篇，过了很久，又写了另一部作品：《淤泥之子》（1972）。在后一本书中，我论述了诗歌，从浪漫主义到象征主义和先锋派。现在我发表的杂文是《淤泥之子》结尾部分的继续，也就是说，关于先锋派的衰落以及当代诗歌艺术的情况。我们并非像某些人所说，生活在诗歌的末日，而是生活在诗歌传统的末日，这传统以伟大的浪漫主义诗为开端，至象征主义诗人而达到高潮，而本世纪的先锋派则构成了它迷人的黄昏。另一种艺术在升起。

人们将当代称之为“后现代”。这是令人费解的名字。如

---

①又名《基督徒赫拉克里托和模仿大卫的第二把竖琴》（1613）。

果我们的时代是"后现代"，我们的孙子们该怎样称呼他们的时代呢？后后现代吗？人们普遍认为，标志着所谓现代派特征的思想、信仰、价值和实践今天在总体上经历着一场根本的变化。既然如此，这个时代就不能简单称作也不能定义为后现代。它只是现代派以后的东西：某种与现代派不同的东西。某种已经具有自身特征的东西，尽管尚在形成的过程中。断裂，像经常发生的那样，开始时只有少数的心灵察觉，然而在第二次世界大战之后，这种变化便越来越明显。

现在我们正经历从一产生就构成现代的这两种思想的崩溃，它们就是：把时间看作向着日益美好的未来直线地持续延伸的观点和将变化作为时间持续的首要形式的观念。这两种思想都已化作我们关于历史走向进步的观念：社会在不停地变化，有时是以暴力的方式，而每一次变化都是一种前进。典型的时间已不再是过去及其虚幻的黄金时代；而时间以外的时间，天使与魔鬼、良知与罪孽的永恒都已让位于对进步的崇拜。希望之地属于未来。在政治活动的范畴，变化表现为革命思想；在文学艺术领域，则表现为新艺术概念，它建立在与最后的过去绝裂的基础之上。今天，未来已不再是一种吸引力，使其得以维持并获得证实的时间概念正渐渐消失。随之而来的是，二十世纪使如此众多的诗人产生灵感的伟大神话也化作烟云，这个神话就是革命。它的衰落与艺术和诗歌的先锋派的衰落是同步进行的。这不奇怪：现代艺术是作为对法国大革命的回答而产生的——既是回声也是反驳——，从而开创了现代派的先河；它的命运已经与革命思想融为一体。

这本小书的第一部分由三篇文章组成。第一篇说的是长诗的来龙去脉。这是一种在二十世纪非常走运的诗歌形式。我并不是说现代最好的诗篇是长诗，或许恰恰相反：一首三四行的诗歌的张力往往会穿透时间的墙壁。然而长诗——艾略特、佩

尔塞和希梅内斯的作品，仅举这三位突出的例子——是我们时代的体现并给它打上了标记。第二篇说的是现代诗歌和绝裂传统的结束。第三篇是对模糊以及诗歌与革命神话的几乎总是不幸的关系的简短的思考。第二部分，最长的是审视诗歌在当代社会中的作用。以一个问题和一个回答的企图作为结束：诗歌在将来的时间里的位置何在？描述有余而预见不足，我的回答是一种信仰的公开。这些篇章不过是自两个世纪以来现代诗人们永不疲倦地书写的《捍卫诗歌》的又一个变种。

奥·帕斯

1990.1.31 于墨西哥

诗 歌 与 现 代 性

一、叙述与歌唱

（论长诗）

歌唱一个生动的故事
叙述它的曲调
——安·马查多

何谓长诗？长就是扩展的意思。字典上说扩展就是使一个事物增加面积，从而占有更多的空间。就其原有的本意来说，扩展就是一种扩张的概念。因此一篇扩展开来的诗就是一首长诗。由于语言中的词是一个接一个，先后按行排列的，一首长诗有许多行，它的阅读也是长时间的。空间就是时间。但是一首诗要多长才能被看作长诗呢？要多少行呢？

《摩诃婆罗多》有二十多万行，而一首和歌被日本人视为长诗，只有三十或四十行。《孤独》有两千多一点，《初梦》近一千行，《神曲》约一万五千行。而《荒原》只有四百三十行，《骰子一掷》不足三百行，《死无尽头》六百行多一点。长或短是相对的可变的概念。诗句的数目不是标准：对日本人来说是长诗，对印度人则是短诗，对于二十世纪的人来说是长诗，对于巴罗克时代的人来说则是短诗。必须寻找下定义的其它因素。

瓦莱里曾说，诗是一种感叹的发展。形式精美，可它本身需要发展。在短诗中，开头和结尾几乎融为一体：几乎没有发展。在中篇的长诗中，首尾是有区别的，尽管有区别，各有自己的风貌，却又是不可分割的。我们读中篇的长诗，要从第一行读到最后一行，不能光读开头和结尾。我们不能使哪一部分独立出来。在长诗中，各部分同样不能完全独立地存在，但是各部分还是存在的。我们不能孤立地读中篇长诗的某一部分，因为那部分本身没有意义，而长诗则不同，各部分都有自己的生命。例如：帕奥罗与弗兰塞斯卡在《地狱》中的逸事，与马特尔在《人间天堂》的相遇或者庞德诗中的《暴利之歌》。

诗歌受整体内部变化的双重原则所制约。在短诗中，为了维护一致性而牺牲了变化；在长诗中，变化获得了充分的发挥，同时又不破坏整体性。因此，在长诗中，我们不仅看到长度，其标准也在变化，而且会看到整体中的很多变化。此外，在长诗中还有另一个双重要求，它与整体中的变化准则有着密切关系：破格与复归。在任何诗歌中，复归都是一条基本准则。格律及其重音、韵脚，在荷马与其它诗人的作品中的形容词，作为音乐题材和旋律而重复句式和插入语，都是强调连续性的符号或标志。在另一端则是断裂、变化、创新，总之是意外之举：破格的范畴。我们称之为发展的东西无非就是惊奇与复归、创新与重复、断裂与持续的结合。

如果仅就其最简单和最本质的形式而言，一首诗就是一首歌。歌唱不是演说也不是解释。在短诗中，诸如哈尔恰①、俳句、讽刺诗、绝句、民谣等，都省去了作为吟咏的原因和目的的背景以及大部分环境的描述。然而为了“歌唱”阿喀琉斯的愤怒及其后果，荷马就要“叙述”他及其他阿卡亚人和特洛亚

---

①一种起源于阿拉伯语的短诗，为西班牙语诗歌的源头之一。

人的丰功伟绩。歌唱变成叙述，而叙述又变成歌唱。就其最直接的形式而言，叙述就是讲一个事件或一段历史故事。诗歌要向我们讲述某件事情：英雄的故事。追本溯源，长诗是叙事诗。然而英雄们的故事同时也是神的故事，英雄世界与神圣世界这二者之间的关系的故事。尤利希斯、埃涅阿斯、吉尔加美什：他们与男女诸神的相逢、相爱、相争。神秘与英武融为一炉：叙事题材是英雄们的伟绩，而英雄都是半神圣的人物。有哪一部叙事诗是纯粹人间的而没有被超人的干预和神氏家族所污染的吗？都说《熙德之歌》是一部现实主义的诗作。非也：现实主义是一个现代的概念，而《熙德之歌》——是一部中世纪的文本，就是说，它属于一个被我们称作真实的现实与超自然的神奇的现实经常互相渗透的时代。史诗一端与历史结伴，另一端与神话为伍。史诗、神话和宇宙起源学经常互相渗透。叙事诗与宗教诗是堂兄弟。而宗教诗很快就向哲学诗转化了。从巴门尼德[1]到卢克莱修[2]，例子不胜枚举。

基督教的西方引进了一个伟大的具有双重性的新生事物。希腊罗马古代的长诗——无论是史诗、哲理诗或宗教诗——总是客观的，作者不在其中出现。维吉尔向我们讲述了埃涅阿斯的作为和爱情，巴门尼德告诉我们什么是存在、什么是非存在，赫西奥德[3]告诉我们大地的四个时代。在这些诗歌中，从未打破故事的客观性，歌唱的题材也不是诗人自身。在基督教的诗歌中出现了一个新的因素：诗人自身成了主人公。《神曲》是一部集中了所有上述特征——史诗性、神秘性、哲学性——的作品，而且在诗中讲述了一个故事。诗作的主题并不是尤利西斯重返伊塔克或埃涅阿斯的遭遇：讲的是一个人到另一

①巴门尼德（约公元前515—？），希腊哲学家。

②卢克莱修（约公元前93—前50），拉丁诗人和哲学家，著有长诗《物性论》。

③赫西奥德（约公元前8世纪）是希腊最早的史诗诗人之一著有史诗《神谱》。

个世界去游览的故事。此人不是一位像吉尔加美什那样的英雄，而是一位罪人，而且这位罪人就是诗人自己，佛罗伦萨的但丁。古诗是无人称的：但从但丁开始，诗中出现了“我”。

伟大的变化：第一人称单数变成长诗的中心人物。这所以成为可能是因为《神曲》是一部讽刺性的诗作，其中存在着基督教诗歌另一个新的伟大的特征。吉尔美加什对另一个世界的游历是世界文学中最美好、最悲壮的文本之一——对死亡意识的吟咏——，然而无论在任何时候，都不能把这个故事视为讽刺：英雄到神仙世界的游历，无论使我们觉得多么荒诞，它都是作为一件真事、绝对的真事出现的。荷马与维吉尔向我们讲述尤利西斯和埃涅阿斯与亡灵会见时的歌唱也不是讽刺性的。而但丁对三个世界的游历则是三重讽喻：关于以色列的故事，是人类历史的缩影；福音的故事，是人类赎罪的历史；但丁的故事，是对所有罪人经历的一种讽刺……讽刺以爱来拯救的历史：基督教。

但丁在《新生》的许多章节中，使用了诸如此类的表达方式：爱情对我说，我看见爱情来到……或者是：看见爱并听它讲话；他不是把爱作为一种激情而是当作一个人。然而在同一本书中，在评论他的一首诗时，他写道：“当我读到爱时，似乎不仅将它当作一件事情本身或者一种精神实质，而是似乎还把它当作一种肉体的实质，有人对此会感到惊奇，其实，这是虚假的。爱情本身不是作为物体而是作为物体的一种行为而存在的。”要真正理解这段话，必须记得，按照中世纪的学说，存在着有灵性而看不见的物体如天使，无灵性的实体如物质元素，由一个植物或动物的但却是没有理智的灵魂主宰的物体，最后还有既有肌体又有灵性的物体：人类④。尽管爱不是天使

---

④引自安德雷·佩萨尔德对《新生》第XXU章的注释(纳赫尔，巴黎，1953)。

的灵魂，不是魔鬼，不是未经琢磨的物质，可也不是一个人。那么它是什么呢？它是肉体和精神物体的一种行为；它不是某个人而是发生在某个人身上的某种事情：一种激情，一种情感。然而但丁却把这种缺乏形体的行为——尽管它产生于一个形体的视觉——描绘得像一个实实在在的人一样；我是说，他将爱情人格化了。接着他解释说，将人的品格赋予爱情是诗人们的一种特权。他说，从古代起，诗人们就运用“修辞学的形象与色彩来讲述没有灵魂的事物，仿佛它们有感情和理智一样……”爱是一种语言的形象。

通过人格化的手段，诗人在有形与无形、意念与事物、抽象与实体之间构筑了一座桥梁。爱、忌妒和狂怒都是激情，通过语言的作用，可以变成人物，并无肉体和骨骼，而是想象中的人物。人格化是一个讽喻的时刻。不同的人格——爱、忌妒、贞洁、正义、狂怒、抑制——互相对话，就像男人们和女人们互相对话一样；就像他们，结合、分离、妥协、争斗。不过有一个区别：无论采取什么形式，隐喻的形象实际都不是形体，而是符号的组合。它的存在是符号的存在。三角的本质是它的形式，它可以缩小为一个几何学和数学的比例；我们在中世纪教堂里看到的绘画的三角只不过是一种形式：神圣的符号。在隐喻中，存在与情感之间的距离消失了：符号吞噬了存在。隐喻的每一个因素——面庞与躯体，表情与衣着——只是一种特性，而每种特性都是一个符号。它并非一种形体，尽管它具有肉体的形式，也不是什么突然用眼睛可以捕捉的东西，而是用理解慢慢才能领悟到的：看清一个隐喻就是领会它。我们观察世界的各种形式，就是破译各种隐喻。

隐喻的智慧性将存在缩小为符号，表现在诗人对自己作品的态度上。与被灵感控制的浪漫主义不同，隐喻的诗人清楚自己在说什么。但丁朴实地宣告：“一个用形象或色彩装饰自己

思想的诗人，当人们问他的时候，如果他不能去掉这些装饰从而让人看出它们所掩盖的真实含义，那将是莫大的耻辱。”类比的主体是它的含义。因此，尽管隐喻作为形象出现，其实它们是文字。正如作为一切书籍楷模的《圣经》一样，隐喻中包含着诸多的意义。在《飨食》（Ⅱ，Ⅰ）中，但丁称自己的诗篇为作品并列举了可以从中提出的四种意义：直接的意义、隐喻的意义（被美丽的谎言所掩盖的真理）、道德的意义和推断的或超自然的意义。隐喻的主体具有四重性，同时是捉摸不定的。每一个含义都将我们引向另一个含义，直至最后一个，使我们面对那无法言传的、在意义之外的境界。

在致力于此的智慧之书（《爱情的寓言》）中，刘易斯(C. S. Lewis) 避免了一种常见的混淆：把中世纪的寓言当作象征来阅读①。隐喻与象征是兄弟，因为二者都是推理思想的体现；隐喻与象征都是表现这个与那个之间、思想世界与物质世界之间的秘密关系。但是刘易斯引进了一个根本的区别："头脑可以用两种方式运用物质与非物质之间的转换……在诸如一个人所感受到的激情这样的非物质的事物面前，人们发明了幻象来表现它……人们感到恼火而我们会想象到愤怒之神，他的面部扭曲，手里举着火把。这就是所谓的隐喻。”相反，我们同样能把激情看成非物质世界的模拟式反映。这曾是柏拉图的思想；在所有象征派中是一种不言而喻的思想——尽管多数都是无意识的。通过模拟看到原型，从世界上的此地窥测到彼地，刘易斯说："这是我们所说的象征主义或神圣主义”。对象征主义者来说，我们所看到的现实不完全是真的，而是另一个真正的现实的象征：思想，本质。

---

①我承认在三十多年前，在论述但丁和《新生》的文章中就犯过这种混淆的错误（见《弓与琴》的《灵感》篇）。

*　　*　　*　　*

寓言是中世纪诗人喜爱的形式，《玫瑰传奇》就是其中之一。然而，尽管但丁认为他的诗歌是真正的寓言，可喜的是《神曲》还不仅如此，尤其是它令人着迷又枯燥乏味，无法把它压缩成这种门类的几何图形。寓言的衰落始于文艺复兴。荒诞叙事诗出现了，我是说，其中的环境和英雄都是虚构的了。阿里奥斯托的《疯狂的奥兰多》是这类作品中的经典，这是今人很少阅读的诗作，尽管它洒脱、简洁，将高度的诗歌与幽默、离奇与人之常情融为一体，仍不失为一本极为现代的书。一本生动的书。意大利式的嘲讽史诗——博亚尔多与阿里奥斯托——冲破了寓言的桎梏，并为新的小说和塞万提斯打开了道路。在小说中，一个与寓言诗背道而驰的原则在起作用：讽刺。前者揭示此世界与彼世界的联系；后者强调事实与想象的区别①。另一首文艺复兴时期伟大的长篇诗作也是意大利的：《被解放的耶路撒冷》。这部作品的节奏没有《疯狂的奥尔兰多》那么快，也没有那么色彩纷呈，但是却比它更深沉和高尚。无论是意大利的史诗，尽管它是欧洲伟大的文学创作之一，还是文艺复兴和巴罗克时代的其他伟大诗篇——《卢济塔尼亚人之歌》、《仙后》、《失乐园》②——都没有对现代诗歌产生影响。相反，浪漫派诗人却满怀激情阅读这些作品，尤其是弥尔顿的作品。此外，他们崇敬作品中的形象，似乎它们是诗人命运的象征：弥尔顿，双目失明而又有叛逆性；塔索③，多情、疯狂而又遭受迫害。现代诗人对文艺复兴和巴罗

---

①我在《弓与琴》（《小说的模糊性》一节，墨西哥，1956）、《符号与字迹》（《新寓言》一节，墨西哥，1956）和《淤泥之子》（《寓言与讽刺》一节，巴塞罗那，1974）中，论述了讽刺与寓言的关系。

②《卢济塔尼亚人之歌》是葡萄牙诗人卡蒙斯（1524—1580）所作的长篇史诗；《仙后》是英国诗人斯宾塞（1552—1599）的长诗；《失乐园》是英国诗人弥尔顿的长诗。（译者注）

③塔索（1544--1595）是意大利文艺复兴后期最伟大的诗人，史诗《被解放的耶路撒冷》的作者。

克时期史诗的冷漠，或许由于后者达到了希腊拉丁和文艺复兴的人文主义的顶峰，而“现代”则是打破了它们的美学准则的时代。遗憾。比如，斯宾塞那些变化不定的诗篇，不仅值得用文学考古的眼光来阅读，而且该用当今诗歌的眼光来阅读。虽然语言有些过时，但无论是内容——异化与同一、转变与继续之间的对话——还是其词句、形象与表达的活力都是现代的。最高尚的抽象流荡在具体的独特的词汇之中。大自然，万物之母，“总是年迈又总是年轻，／总是静止又总是运动，／谁也看不见却又都在目不转睛……”。卡蒙斯对悖论和哲学没有那么热衷，可他的语言却像斯宾塞的一样具体，而且他的故事更简单。行动简洁而旁征博引。尽管卡蒙斯与我们相距甚远，某些章节仍不失迷人的感染力，如对马拉巴尔及其人们的描述，化作好望角（诗人以极大的现实主义称之为“炮吼角”）的巨人阿达马斯托尔的出现，总之，是爱情岛上那有趣的轶闻。

艾略特抨击弥尔顿拉丁化的句式和雄辩，这是令人意外的批评，实际上他等于在抨击自己一贯鼓吹的东西：欧洲主义。不够严肃吗？或许是对欧洲的两种截然不同的看法。对艾略特来说，欧洲的传统可以浓缩为两个名字：罗马和但丁，也就是中世纪基督教的范畴；对弥尔顿来说，欧洲则是昔日的希腊、罗马，文艺复兴的人文主义，改革了的基督教和新的思想。他在旅居意大利期间，访问了监禁中的伽里略。弥尔顿的欧洲与艾略特的欧洲是不相容的。艾略特一代与弥尔顿的差别具有将米格尔·安赫尔同毕加索和马蒂斯①那样的画家区分开来的同样的特征。尽管在米格尔·安赫尔死后四十年，弥尔顿才出生，在他们的英雄形象中有某种相似之处：都是基督教与异教

①米格尔·安赫尔是意大利十六世纪著名雕刻家；马蒂斯（1869—1954）是法国野兽主义运动的领袖。

的人文主义思想美之间的冲突的化身。在两位艺术家的作品中，文艺复兴时期人和大自然的典型都是胜利者：自然的理想主义。不过，尽管他们的人物具有古代英雄的超人的体魄，却都洋溢着一种文艺复兴初期的诗人和画家们的作品和古典模特儿所缺少的活力。米格尔·安赫尔与弥尔顿的人物形象的活力是悲剧性的，因为这是一种英雄在无限空间坠落的景象。我是说：这是一种既是基督教又是奥林匹克的景象，原罪的神秘的景象。

弥尔顿的撒旦不停地坠落，而最可怕的是当他在无限的空间坠落时却是坠落在自身。现代性以对双重无限的发觉开始：宇宙的和心理的。人突然感到他实实在在缺乏的，就是地面。新科学开拓了空间，人的眼睛从这个缝隙中发现了背叛思想的东西：无限。这样，新生的现代性，通过其诗人和艺术家，发现了一种新的眩晕。但丁的世界是有限的，所以能勾勒出地狱、炼狱和天堂的轮廓。然而那有限的世界是永恒的：人类注定要世世代代生活下去，在“最后的审判”之后一点也不会改变。永恒瓦解了时间和更替：我们永远同现在一样。中世纪的基督徒生活在有限的世界中，而且无论是升入天堂还是坠入地狱，都注定要成为永恒；我们生活在无限的宇宙中，而且注定要永久地消失。就某种意义上说，我们的本质是悲剧性的，无论是古代的异教徒还是中世纪的基督徒，对这种意义都不曾怀疑过。

在西班牙16和17世纪的史诗中，没有任何一部能与我们前面列举的作品相提并论。洛佩·德·维加①，先是模仿阿里奥斯托，写了《安赫利卡的美丽》，几年后又发表了《被征服的耶路撒冷》，与塔索抗衡。这些诗作理所当然地被遗忘了。洛

①洛佩·德·维加（1562—1635），西班牙著名诗人、戏剧家。

佩还写了一部讽刺叙事诗《狡猾的猫》，讲述生活在马德里屋顶上的雄猫和雌猫之间的战斗和爱情故事。他笔下的猫太有人情味了，而他笔下的人又太冷漠了。阿隆索·德·埃尔西亚①呢？多年前，当聂鲁达准备写《漫歌》的时候，曾要我阅读他所推崇的几个章节。阅读既乏味又动人。埃尔西亚的风格恰似一队骑兵在平原上的小跑。然而这种单调也得到了弥补：朴素、现实和某种男子汉的高尚。对敌人的讴歌，酋长考波利坎，是一堂诗歌道德教育课，尤其是在卑鄙的当代，因为人们惯于贬低失败者。

那些年代的大量寓言，可以看作长诗。然而，从它们本身的品格来看，是从那本伟大的神话中脱落下来的故事。几乎所有这类作品都受到奥维德的《变形记》②的启迪。其中最著名的《波斐摩斯和加拉特亚的寓言》③，是欧洲诗坛最完美的诗作之一，但是算得上长诗吗？它有504行：对我们是长的，对他的时代却不算长。我觉得《孤独》也不符合长诗的特征。区别不仅仅在于行数，而且在于发展过程：各部分的区别以及它们之间的衔接。长诗应该满足两方面的要求：整体中的变化，平直与奇异的结合。在《孤独》中，我看不到发展，只是段落与细节的堆积——有时光彩夺目，有时枯燥乏味，可总是繁琐、冗长。很久以前我就想说可现在才敢于说：《孤独》是高贵而又空洞的精雕细镂。这是一首既无情节又无故事的诗作；充满了漫无边际的扩充和迂回；接二连三的离题有时似魔术一般，就像在一座令人神往的花园里漫步，但是美景的多次重复也会令人厌烦。其中不乏迷人的景观和无关紧要的字谜：

①埃尔西亚（1533—1594），史诗《阿劳加纳》的作者，该诗叙述了西班牙征服智利阿劳科人的经过。

②奥维德（公元前43—公元17），古罗马最伟大的诗人。

③该书和下面提到的《孤独》都是西班牙诗人贡戈拉（1561—1627）的作品。

"埃及错误地吸收／尼罗河太迟地推荐自己的口"，有什么味道呢？总之，人们会满怀激情地阅读《孤独》吗？激情：诗的特征，诗歌诞生的标志，神圣的怒火。《孤独》的分段结构是没有价值的。所谓结构是与《埃涅阿斯纪》①和《神曲》、《圣地亚哥教区导师之死的谣曲》②和《序曲》③、《自己之歌》④和《骰子一掷》相比较而言，不管它们是什么门类的作品。《波吕斐摩斯》，对我来说，这是贡戈拉最好的作品，是以最好的命运孕育成的；这或许因为那位科尔多瓦诗人忠实地效法了奥维德。情节发展紧凑而迅速，像那位拉丁语诗人一样，而贡戈拉的特点体现在光怪陆离的语言和他把自然界视为天堂的观念上。贡戈拉的人物以其超人的风范给我们留下深刻的印象，然而他的波吕斐摩斯不像忒奥克里托斯的人物那样令人发笑，也不像奥维德的人物那样令人感动；而是令人惊奇。对阿希斯及其不幸的结局和美丽的加拉特亚及其激情也应持同样的看法：使我们觉得美妙却又没有像其它的文学英雄那样征服我们复杂的激情。他们既不是现实之人也不是作品之人：是形象。贡戈拉的世界不是人类激情或神仙的战斗与爱情的舞台。那是一个美的世界，他的用语言编织出来的人物是反射、阴影、闪光，是令人销魂而又稍纵即逝的骗局。阅读之后留下的是一个化作语言的自然。留下的是美……。

贡戈拉的影响是无限的。他丰富了语汇，教我们去观察我们以不寻常而又动情的方式所看到的东西并把它们组合起来；然而，却并不给我们对人类、对这个世界及其超凡脱俗状态的

---

①《埃涅阿斯纪》是古罗马诗人创作的十二卷史诗。

②西班牙诗人豪尔赫·曼里克（1440—1479）的诗集，由四十首谣曲组成。

③《序曲》是英国诗人华兹华斯（1770—1850）的长诗。

④《自己之歌》是美国诗人惠特曼（1819—1892）的《草叶集》中最长的一首诗（1336行）。

看法。就最直接的意义而言，他也不教我们结构组合：用不同的事物组成一个整体。他的模仿者甚多，然而除了修女胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯的《初梦》之外，他的影响没有产生什么像样的作品。这位墨西哥女诗人的作品既是贡戈拉式的，又是对贡戈拉及其美学的否定：它是一种对世界以及对在辽阔宇宙中消失的人类精神的看法。这是一首真正的长诗，它具有一个开头、一个复杂的发展和一个突如奇来的、出乎意外的结尾。在我们16和17世纪的诗歌中，没有哪一篇作品与其相似。在同时代的西班牙诗歌中，《初梦》是孤峰突起。以求知和所有求知的局限为题的诗作，只有在马拉美的诗作《骰子一掷》及其在本世纪的门徒之作中，才能找到类似的观念和意图。

*　　*　　*　　*

尽管从不止一方面的意义上说，我们都是18世纪的继承者（不是忠实的继承者：我们忘却了它的宽容和知识分子的高尚表现），就诗歌来说，它比16和17世纪离我们更远。18世纪，现代化已经产生，但现代诗歌却并非如此。或者不如说正好相反：浪漫主义诗歌是对18世纪诗歌的反作用。18世纪长诗的品格与我们所热爱的浪漫主义和象征主义诗人的作品是背道而驰的。比如，《论人》是一次真正的尝试——光辉、智慧、优美、结构严谨——，然而尽管它是令人喜爱的诗歌体裁，我合上书本的时候，一种顿时出现在我们眼前的突如奇来的精神幻象却又令人着迷。就好像现实的幕布却不禁自问，它能否写成散文。弥尔顿的雄辩使人疲倦，他那些复杂的句式令人头晕；然而当我们就要扯破了，因而我们能看到另一面。布拉克说，作为真正的诗人，弥尔顿与魔鬼为伍，尽管他并不知道。从那时起，撒旦就变成了这样一个形象：它具有普罗米修斯的利他的英雄主义、伊卡洛斯的勇敢和自由的爱情。撒旦：捣乱和嘲弄、堕落与忧伤。同时有赎罪的承诺。堕落的王子，卢希费

尔，启明星，打破黑暗的持火炬者，使浪漫派及其追随者们心驰神往。在雨果的诗作《撒旦的末日》中，反叛的天使在不停的坠落中丢弃了一根羽毛。这根羽毛碰到了上帝的眼睛，便化作“自由”天使。

浪漫主义使长诗无论从结构上、题材上还是从根本上都产生了深刻的变化。这不亚于寓言的变化。首先，作为诗歌的内容，它引进了一种主观的因素：诗人的“我”，他自身的人格；其次，它使歌唱成了故事本身。我是说：歌唱的故事就是歌唱，诗的内容就是诗歌本身。或者如精辟的安东尼奥·马查多所说：“歌唱一个故事，如同叙述一个曲调。叙述同时是讲解一个故事并使之成为诗句：变成歌唱的故事，而歌唱，在讲故事的同时，歌唱自身——即歌唱的行为。浪漫主义诗歌以歌唱本身或它的歌唱者作为内容：诗坛的诗或诗人的诗。在《神曲》中，主人公不是一个半神化的人物，而是一个有过失的人物：弗罗伦萨的诗人但丁·阿利吉耶里，这是真实的人同时又是堕落的人的一部寓言。拜伦的《唐璜》的内容不是塞维利亚传奇中的放荡者，而是诗人自己。唐璜不是拜伦的寓言：是一个象征性的面具，一个人物。拜伦是拜伦，而且是使他流传于后世的映象：叛逆的、自由的诗人。人间的映象，一个典型的精神和肉体的写照：撒旦，自由的天使。

象征与寓言背道而驰。布拉克此前已经写过一首叙事——象征派的诗作，以弥尔顿作为该诗的人物，不过布拉克笔下的弥尔顿实际上是布拉克自己，而他自己也只是诗歌想象的人格化的体现。按照布拉克的说法，通过诗人，想象的使命是将“记忆之子”，也就是希腊罗马的诗歌，变成“灵感之子”：新时代的诗歌。布拉克的弥尔顿，“永恒活力”的化身（撒旦），并非一个寓言：而是新的诗人的象征。新的诗歌提出要结束“维吉尔、奥维德及其他异教徒、刀剑的奴隶们的堕落作

品”的想象。在布拉克的弥尔顿身上，诗人之诗与诗坛之诗融为一体。

几乎在所有伟大的浪漫主义诗作中，都不难找到这两种标记，而且总是在象征的手法方面：无论是荷尔德林的《许佩里翁》、雪莱的《阿多尼斯》、还是柯尔律治的《老水手》。在《序曲》中这两种因素直接而又明显地出现。华兹华斯向我们讲述诗人华兹华斯的成长过程，从好幻想的童年直至走向成熟。不过那不是传记，尽管有不少真实的事件；《序曲》真正的主人公是诗的想象：它如何在一个孩子身上诞生，如何衰弱并几乎消失，成熟了的诗人又如何通过对大自然的观察而恢复了它。一种双重的运动给这首诗以活力：走向成熟同样意味着回归童年。这首诗的主题是心理学的、哲学的，尤其是诗歌和宗教的：恢复幼儿的眼光。天真智慧的复苏。诗人之诗与诗歌之诗融为一炉。

象征主义拾起浪漫主义诗歌的两个伟大的主题：诗人的诗歌与诗作的诗歌。嘲讽和类比的对话在这两个端点之间展开——浪漫主义的又一项遗产：时间意识和万物相通的观点。对话在分歧中溶解，就像在波德莱尔身上溶解那样。象征主义诗歌引进了另一个变化，这的确是个根本的变化：将短诗的美赋予长诗。象征主义的诗作摈弃了解释，不叙述也不触及：启发。它的歌声与寂静为邻。长诗的元素之一是进展的延续性，即结构的直线特征：一个故事接着一个故事，每一个都与前面和后面的衔接。没有插入也没有断裂。象征主义诗人打破了延续性：相信停顿和空白的价值。一首象征主义的诗篇是一个个片段组成的群岛。进展自行裂变。与浪漫主义诗歌不同，各个情节不是由词链，而是由寂静、亲缘和色彩连接起来。这种延续性不是明说而是暗含的。最后，在象征主义诗歌中，描写和叙述被省略了，比喻与象征却很丰富。漫长与紧凑的会合：长

诗变成了紧张时刻的系列。

新诗最好的范例是《骰子一掷》：以创作一首诗为主题的奇特的诗篇。然而也是一首前所未有的诗篇：一首绝对的诗。不是一首诗，而是唯一的一首诗。修女胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯的主题——为求知而赋诗——重又出现并被引至一个极限。回答同样是否定的：这唯一的诗仍是一首诗。我现在用注定要消失的语言在论述的这首诗是绝无仅有的诗。因此，荷尔德林和其它浪漫主义的诗歌之诗在对它的批评与否定中达到了顶峰：我们注定要写同一首诗，而这首普遍的诗的不同版本是独特和相对的。激情是人所共知的，1886年左右，马拉美以这种激情发现了黑格尔。这二位，一位哲人和一位诗人之间，有一种无可置疑的相似：他们都从存在与虚无最终的一致性出发。①按照黑格尔的说法，辩证法要衡量存在的各种方式直至最终充分的肯定；马拉美的追求与这种思想相符：使偶然性（语言）溶解在一种绝对的数目（诗歌）中。与高傲的黑格尔相反——在这一点上他的谦虚也正是他的智慧——马拉美甚至连一声“或许”都没说。诗歌的骰子筒没有取消偶然性：没有绝对的数目。即使有，也是不可知与不可言的。每首诗，每个数目，都是一个瞬间的绝对。高傲与英雄主义的一课。这是对康德的不言而喻的复归，尽管马拉美或许并未意识到。康德，真正现代性的缔造者和第一个为我们预防辩证法的胡话的人，马拉美不无道理地称他为“幻想的哲学”。

在另一端：沃尔特·惠特曼。为了看出他的杰出和现代性，一定要记住出版《自己之歌》的年代：1855。那时在欧洲和美洲正写什么呢？马拉美的诗在近半个世纪后才出现，1897年。然而将两位诗人区分开的不仅是日期：他们的作品揭示了

①这是一种在印度思想，尤其是在龙树佛教思想中同样存在的意识。

两条相反的道路，尽管有互补性，20世纪的诗歌遵循了他们的道路。作为诗的主题，惠特曼拾起诗人的浪漫主义题材。与此同时，彻底改变了那个传统。惠特曼并非向我们讲述一位传奇式英雄的故事，而诗人自己隐藏在英雄行为的背后，就像荷尔德林的《许佩里翁》和拜伦的《恰尔德·哈罗尔德》那样。也不像华兹华斯的《序曲》那样写一部诗歌传记。《自己之歌》不是一个故事，而是一种诗的扩充。惠特曼讲的不是个人生活的沉浮变化，而是他的存在本身。诗人歌唱的是一个“我”，也是一个“你”、又是唯一的一个：一个行人和一个宇宙。诗歌的时间也与古代诗歌不同。既不是神秘的过去，也不是不合时宜的现在。是一个注明时间的现在：1855年；又是一个没有日期的现在：从人成其为人起，每天都有此时此刻。惠特曼不是通过传奇式的过去而是通过在此时此刻的侵入来恢复时间的典型性格。现在发生的事永远都在发生。

诗的形式也与马拉美的形式相反。二者都不押韵，但是马拉美的节奏首先是视觉的——诗行在书页上的分布、空白和各种不同的符号，惠特曼的节奏是口语化的：不是我们所看到的而是所听到的。回到了诗歌的起源：口语。马拉美酷爱暗喻、沉默、空白，他用的是书面语言，因而优美。惠特曼的语言是口头的，不失之于过分雕饰，而失之于演说和故作姿态。由于激情的驱使，他要一吐为快，得失全在于以一种幼稚而又是宇宙性的赏心悦目进行的无休无止的罗列，从吐露真情到感叹，从感叹又到预言。当歌颂“我”时也在歌颂“我们”。他的民主是绝对自由、完全平等和宇宙性的。敌对力量互相调和的诗：躯体与灵魂、过去与现在、“我”和“你”、白与黑、男和女、高和低。《自己之歌》溶解在对缔造一个自由社会、人与人之间、人类与万物之间、无论是天体或老鼠、老虎或机车、树木或奏鸣曲……之间的博爱中。马拉美：面对宇宙的孤

独诗人的歌；惠特曼：平等的人缔造自由社会的歌。一种现代性——浪漫主义诗歌、象征主义诗歌——以这两位诗人结束，而另一种诗歌开始：我们的诗歌。

1976，墨西哥

二、决裂与汇合①

你说我在重复，
从前说过的东西。
我将再说。
我会重提？
——T.S.艾略特

Ⅰ.现代性与浪漫主义

我提出探讨的这个题目——诗歌与现代性——由两个因素组成，二者之间的关系并不完全清楚。本世纪末的诗歌既是对现代诗歌运动、从浪漫主义到先锋派的继承，又是对它的否定。对“现代”的理解也是不清楚的。我们面临的第一困难在于这个词闪躲和变化的特点：现代从本性来说是变化着的，而当代则具有我们几乎还没给它命名就已消失的品格。作为时代与社会，有多种多样的现代性和古代性：在一个奥尔梅卡人面前，阿兹特卡人是现代的，对于阿孟霍特普四世来说，亚历山大就是现代的。对极端主义者来说，达里奥的“现代主义”诗歌是个古董，而今对我们来说，未来主义与其说是一种美学，不如说是一个遗物。现代不久就会成为明天的古代。不过，眼

①本文曾于1986年在梅嫩德斯·佩拉丝大学（桑坦德尔）暑期班、后又于1989年在法国学校和犹他大学（Tanner Lectura）宣读过。

下我们还得忍耐并接受我们是生活在“现代”，尽管清楚地知道这是一个错误的、暂时的命名。

现代性：我们想用这个词说明什么呢？它始于何时？有的人认为它是从文艺复兴、宗教改革和发现美洲开始的；也有的人设想它是从国家的诞生、证券交易所的建立、商业资本主义的诞生和资产阶级的出现开始的；少数人强调决定的因素是17世纪的科学与哲学的革命，没有这一点，我们也就没有技术和工业。所有这些意见都是可以接受的。孤立地看是不充足的，总起来看则提供一个相辅相成的解释。因此，大多数人或许倾向于18世纪：它不仅是这些变化和革新的继承者，而且在那个世纪出现了许多后来属于我们这个时代的特征。那是我们今天生活的时代的先兆？既是又不是。更确切地说，我们的时代是那个伟大世纪的思想和蓝图的变形。

现代性是作为对宗教、哲学、伦理、法律、历史、经济和政治的批判而开始的。构成“现代”的一切都是批判的产物，这应理解为研究、创造和行动的方式。现代基本的思想和观念——进步、演变、变革、自由、民主、科学、技术——都产生于批判；在18世纪，理性实现了对世界和自身的批判；这样，就使古老的唯理主义及其永久性的几何图形产生了根本的转变。对自身的批判：理性摈弃了那些使它与真、善、美和价值等量齐观的伟大构想；不再是思想之家，而变成了一条途径：是一种开拓的方法。形而上学的批判及其对于变化的不可渗透的真理：休谟和康德。对世界、现在和过去的批判；对传统的价值和自信的批判；对组织和信仰、王位和神坛的批判；对风俗以及对关于激情、情感和性的思考的批判；卢梭、迪德罗、拉克洛、萨德；吉本和孟德斯鸠的历史的批判；对“非我”的发现：中国人、波斯人、美洲印第安人；在天文、地理、物理、生物等方面的前景的变化……最后是批判在历史上的体现：美

国独立革命、法国革命以及西班牙和葡萄牙在美洲领地的独立运动。由于我在其它文章中已经阐明的理由，西班牙和葡萄牙美洲的独立革命在政治和社会方面失败了。我们的现代性是不完全的，或者不如说，是一种历史的混合物。

这些伟大的革命，现代历史的缔造者，不是偶然事件，而是在18世纪的思想中孕育而成的。在乌托邦和社会改革蓝图方面，那是一个丰富多彩的世纪。人们说，那些乌托邦是这些思想中最不走运的部分；然而，我们既不能藐视也不能谴责它们；如果说人们的确以它们的名义做出了许多可怕的举动，同样我们也的确要把所有的“现代”的行动和慷慨的梦想归功于它们。18世纪的乌托邦思想是伟大的发酵剂，它使19和20世纪的历史处在运动之中。乌托邦是批判的另一面，而只有一个批判的时代才能是乌托邦的发明者；批判精神的破坏所留下的空白几乎总是由乌托邦的建设来填补。乌托邦是理性的梦想。化作革命与革新的积极的梦想。乌托邦思想的至高无上是“现代”的典型特征。每个时代都与一种时间观相一致，在我们的时代中，革命乌托邦的经常出现揭示了未来对于我们的地位。过去并不优于现在：完美不在我们的后头而在前面，那不是一个被遗弃的天堂，而是一块我们应该去垦殖的土地，一座应该去建设的城池。

基督教以一种直线的、连续的、不可逆转的时间来反对古希腊罗马的周期性的时间观念，这种时间有始有终，从亚当和夏娃的堕落到最后的审判。面对这个历史的、有限的时间，曾有另一种超自然的、在死亡面前牢不可破的、不可替代的时间：永恒。因此世间历史唯一的真正具有决定意义的事件就是舍身救世：基督的降临和牺牲代表两种时间的交叉：永恒与暂时，人类有限的可以替代的时间与另一个世界的时间，后者既不变化也不可替代，永远是其自身。“现代”始于对基督教永恒的批

判和另一种时间的出现。一方面，基督教有始有终的有限的时间变成几乎无限的、自然演变和历史的、向未来敞开的时间。另一方面，现代性使永恒失去了价值：完美转移到未来，不是在来世而是在现世。我几乎不必提起黑格尔的有名的形象：理性的玫瑰花被钉上现时的十字架。他说，历史是一个十字架：基督的神秘变为历史的行动。通向绝对之路要经过时间，这就是时间。而时间，在它的各种不同的方式之间，被推迟的完美却总是属于未来。变化与革命就是人类向未来和他们的天堂运动的体现。

现代性与浪漫主义的关系既是继承的又是论争的。作为批判时代之子，它的基础，它的出生证和定义是变革。浪漫主义不仅在驾驭文字和艺术方面，而且在想象、情感、趣味和思想方面都曾是伟大的变革。它曾是一种道德，一种情爱，一种政治，一种衣着的方式，一种爱的方式，一种生和死的方式。浪漫主义，叛逆之子，使批判的理性变为批判，以史前的初始时间来对抗历史延续的时间，以激情、爱和血的短暂时间对抗乌托邦的未来时间。浪漫主义是现代性伟大的否定，就像它曾经由18世纪被批判的、乌托邦的和革命的理性孕育而成一样。不过，这是一种现代的否定，我是说：一种现代性之中的否定。只有批判的时代才能产生这种方式的完全的否定。

浪漫主义与现代性共存，与它融合只是为一次再次地与之对抗。这种对抗有多种形式，不过总是以两种方式表现出来：类比与嘲讽。我把前者理解成“作为一种联系的宇宙观和作为宇宙的双重体系的语言观。”① 这是一个过时的传统，被文艺复兴的新柏拉图主义重新加工并改造成为16和17世纪形形色色的神秘学派，在滋养了18世纪的哲学和自由放任的派别之后，浪

①引自《淤泥的子孙》，1974，巴塞罗那。

漫主义及其继承者又拾起了它，直至我们的时代。这是现代诗歌，从第一批浪漫主义诗人到叶芝、里尔克、超现实主义者的中心传统，尽管它处在地下状态。在万物相通的观点出现的同时，也出现了它孪生的对头，嘲讽。这是各种类比的编织物上的小洞，是打破关联的例外。如果类比能够像一把扇子一样，当它打开时能显示此物与彼物、宏观世界与微观世界、星球、人类与昆虫之间的相似之处，嘲讽便会把这把扇子撕破。嘲讽是打破万物相通的音乐会并把它变成一片嘈杂的噪音。嘲讽有好多个名字：例外、越轨、如波德莱尔所说的“反常”，总之，是伟大的变故：死亡。

类比镶嵌在神话中；其本质是节奏，即出现与消失、死亡与复活构成的周期性时间；嘲讽是批判在想象与情感中的体现；其本质是注入死亡的延续性的时间。人类之死与诸神之死。上帝之死的主题出现在早期浪漫主义文本的现代意识中①。双重的违背：类比既反对历史的延续性时间，又反对乌托邦未来的寿终正寝，神话的周期性时间；而嘲讽在肯定意外的堕落、诸神与神话的多样性和上帝及其创造物之死的时候，就撕破了神秘的时间。浪漫主义诗歌的双重模糊：是革命的；同时，其宗教性是对各派基督教的一种违抗。② 现代诗歌的历史，从浪漫主义到象征主义，是从一开始就构成这部历史的两个原则的不同表现的历史，这两个原则就是：类比与嘲讽。

Ⅰ.现代性与先锋派

可以把19世纪看作现代性的高潮。从批判中诞生的、在19世纪具有争论意义的思想——民主、国家与宗教的分离、贵族

①让·保尔，见《淤泥之子》第三章。

②见前面注释的作品。

特权的丧失、信仰、舆论和结社自由——变成了欧洲国家和美国分享的原则。西方成长、扩张并站稳脚跟。然而上个世纪末在西方文明的伟大中心开始了一场深刻的骚动，它不仅影响了社会、政治和经济机构，而且也波及到信仰和价值体系。因此，可以把包括现代性的产生、高涨和危机叫做"现代"，而最后的时期，即危机时期也叫做"当代"。不过，其经过——已近一个世纪——使我们怀疑这个词是否合适。那些在谈论这个题目时才刚刚出现的词汇也是不妥当的：即衰落、暮色。危机这个词，并非不确切，而是因为过多重复而严重磨损了。总之，不管叫什么名字，始于本世纪初的这个时代以其对于缔造现代派的价值和思想的模糊性而与众不同。这场普遍危机最初的信号于上个世纪末出现，至1910年左右已经极清楚地表现出来。我不去细说。很久以来这些就是社会学者、星象学者、神父、经济学者、预言家、心理分析学者、记者与我们社会弊端的其他庸医们的热门话题。我不过把这种历史性病造所涉及到的领域罗列一下。

从"现代"产生时起，民族主义就勃然而生，这是伟大的骚动与困惑。在上个世纪，它成为民族国家的宗教，诱发了伟大的病毒。反对资产阶级民主——即反对理性主义、世界主义、怀疑主义、享乐主义的反动批判与对资本主义以前社会的怀念融为一体，对此马克思嘲讽地称之为"恋情关系"。在反对不人道之进步的说教中有着基督徒对怀疑者撒旦与智慧者马蒙的古老恐惧的回声，马蒙宠爱工业、享乐和艺术。从另一端，革命派——尤其是无政府主义——以相似的热情揭露了国家和社会机制——家庭、法律、财产——的压迫特征。在危机的第一个阶段，马克思主义的社会主义是批判性的但没有破坏性；尽管第二国际对劳动者条件的改善做出了重大贡献，但它仍与工业国家的状态保持着联系。

在20世纪的第二个十年，制度危机转化为国际政治的社会危机并爆发了第一次世界大战。危机后产生的革命改变了世界的面貌。马克思主义——或者不如说是它的权威性版本，列宁主义——变成了世界性的力量。在第三个十年，新的历史现实以不同的名称和相互对立的思想勾勒出清晰的轮廓：官僚专制主义的国家。这个过程一直贯穿着本世纪。甚至在保持着民主制度的国家中间，重新产生官僚统治模式的倾向也是显而易见的，无论是在强大的资本主义财团，还是在工人工会或者在国家的技术阶层。在本世纪开始时，很少有人相信那些年自由和革命的豪情壮志在五十年后蜕化为一种新的极权制度。

公众生活危机也是一种信仰危机。对家庭的批判和对男尊女卑的批判，对性道德的批判，对学校、教堂、信仰、价值的批判。尽管技术上获得了巨大的成就，人们开始怀疑进步，怀疑西方伟大的主导思想和它的精神神话。在本世纪上半叶，对精神优势状态的描写及其在暴力与被动、彻底的怀疑主义与本能的信仰、极端的理智主义与血的崇拜之间剧烈的摇摆，曾经形成过多次而无须在此重复，我只想指出，这些摆摇与科学的根本发现是同步进行的，这些科学发现使人对古老的信念产生怀疑。下列变化简直无须指出：非欧几理德几何学、量子物理、相对论与四维空间。在这些进步之后，又出现了分子生物学，尤其是对遗传学的掌握。既然古老的精神已经挥发，变成了一种化学反应，古老的物质也失去了坚固性，它是能量、时空、不断分解又不断与自身结合的实体，既然物质分裂成为原子和粒子，那么观念又如何呢？它也不再是人的奠基石而且已经瓦解。对一些人来说，它曾是新的实体的战斗的舞台，其幻想的成分并不比文艺复兴的心理学逊色：潜意识，无意识，力

比多①（性欲），超我。对另一些人来说，是思想和情感不过物理——化学结合的结果。家庭变成了哺育精灵的场所，俄狄浦斯罪过波及到普遍的尊严，此前他一直是有原罪的：这构成了人类的标志，区别于所有其他类别的特征。

艺术和文学是表现现实的形式。不用我说，这些表现也是杜撰出来的：想象出来的表现。然而现实会突然瓦解和挥发；它带着想象的特征出现，变成威胁性的或微不足道的，不严肃的或荒诞不经的。椅子不再是我们看到的椅子，变成了无形的力量、原子和粒子。不仅新的物理学抨击原先预想的坚固性，非欧几理德几何学也开创了其它空间的可能，而这些空间的特性与传统空间是不同的。新的存在出现了，这是作家和画家刻苦钻研的题目，是先锋派最早的神话：空间——时间。然而没过多久，在下一代，即超现实主义的一代，心理分析对诗人和画家产生了影响，从那时起，“我”和“人”的观念经受了深刻的恐慌。与此同时，艺术家的语言亦然，他们执意要表现良知与情感的断裂与间歇。

象征主义早已使自身与一种隐秘的语言融为一体。对宇宙神秘的崇拜和对诗人像对这秘密宗教的神父一样的崇拜。新的诗人们用嘲讽和散文化来反对这种语言。象征主义曾讴歌朦胧，是一种门向里开的艺术，其中的色调是它的最高价值；这新的艺术来到了街头和广场：明显反抗与强烈反差的诗歌。象征主义描写的是一种遥远的有时是不可能在往昔中存在的悲哀，以及其它的同样不可能的无名的悲哀；新诗歌颂扬的则是瞬间，是现时：双眼看得见、双手摸得着的东西。波德莱尔的城市是夜间的大都市，汽油的照明及其反光——宛似人类意识

①力必多是弗洛伊德发明的一个心理学概念，原指与性冲动有关的生理能量，后又指与人类建设性活动有关的生理能量。在后一种意义上指爱本能或生存本能，与死亡本能相对立。（译者注）

一样朦胧——在街上闪烁，宛似创伤、妓女的行列、罪恶与孤独的绝望一样。现代诗人的城市是人群的城市，光彩夺目的广告、电车和汽车的城市，每天晚上都变成一座电的花园。不过现代的城市的可怕并不比波德莱尔的城市逊色："当你独自行走在巴黎的人群中／川流不息的怒吼的汽车包围着你／爱的烦恼紧扼着你的喉咙。"①

浪漫主义的主人公是冒险者、海盗，诗人变成了自由斗士或是漫步在荒无人烟的湖岸、沉溺于一种崇高的思考中的孤独者。波德莱尔的主人公是坠落城市的天使；身着缁衣而在其考究而又破旧的套装上带着酒、油与泥的污痕。阿波利奈尔的人物是城市的流浪汉，几乎是一种clochard②，滑稽而又可悲，淹没在人群之中。这是后来查理斯·卓别林表现的人物，是马雅可夫斯基的《穿裤子的云》和佩索阿的《烟店》中的主人公。一个可怜的魔鬼和天生具有潜在能力的生灵，一个小丑和魔术师。人物及其态度的浪漫主义特征是明显的；其新奇性亦然。

尽管人的冒险经历——激情、痴迷、光彩——依然在新诗歌中存在，可交谈者变了。古老的自然连同它的森林、山谷、海洋和充满神仙、魔鬼、妖怪及其它奇迹的山岭消失了；取而代之的是抽象的城市，在古老的纪念碑和令人肃然起敬的广场之间，是机器可怕的新奇。现实的改变：神话的改变。从前，人和宇宙交谈；或者以为它在讲话：即使不是他的对话者，也是他的镜子。在20世纪，神秘的对话者及其神秘的声音已化为泡影。人已是孤单地和巨大的城市在一起，而他的孤独就是千百万和他一样的人的孤独。新诗歌的主人公是人群中的一个孤独者。或者更确切地说，是一群孤独的人。是乔伊斯的《每个

①见阿波利奈尔：《地区》（1912）。

②法语中的流浪汉。

人都到这里来》。我们发现自己孤单地生存在宇宙中。只和我们的机器在一起。弥尔顿的勤奋的魔鬼们会高兴得搓手的。这是唯我论的开端。

古人崇拜马匹和帆船；新时代崇拜机车和轮船。惠特曼给他的追随者印象最深的诗歌可能就是赞美火车头的那一首。瓦莱里·拉博写过一首令人难忘的《东方快车》的赞歌，“百万富翁们的列车”；桑德拉尔写了同样令人难忘的《西伯利亚大铁路的颂歌》，这是诗歌与电影的最早的联姻。未来主义者们歌颂汽车，后来歌颂飞机、潜艇和其它现代交通工具的诗作成倍增加。这些坚持不懈的文本中没有任何一个能与创始人惠特曼的诗作相提并论。这些远洋轮船也激发了想象力。几乎无须指出阿尔瓦罗·坎波斯的《海的赞歌》——他既不是佩索阿的隐喻也不是他的象征：他的影子和敌人，这首诗作于里斯本，也作于利物浦、新加坡、横滨、哈尔滨。在这时期的诗歌中，轮船与亚洲的联系比与美洲更密切。《米迪的分界线》的第一幕就是在一艘轮船里进行的，这艘船在印度洋里无休无止地航行。海洋的诗歌，在那些年的小说或诗歌中，是一种远方的诗：海洋和陌生的土地，尤其是外来文明：吉卜林的印度，康拉德的非洲和东南亚、克洛岱尔和圣·琼·佩斯的远东。

东方、非洲和哥伦布以前之美洲的风光和艺术形式的出现是先锋派诗歌与艺术的一个总的特征。剧“能”①给叶芝和其他戏剧诗人留下了深刻的印象。庞德对中国诗歌的翻译为这种变化做出了巨大贡献。这样，20世纪的前三分之一就使一个漫长的过程达到了顶点，在这个过程中，人们发现了“外来”文明及其对人与现实的不同观念。这个过程，始于16世纪对美洲大陆的揭示，在我们的时代表现为对那些不仅是与西方核心传

①能（Nō）是日本传统戏剧形式之一。

统不同而且是与之相反的艺术形式的吸收。这种变化是如此之深刻，它至今仍影响着我们，而且肯定会影响我们子孙后代的艺术和情感。这种变化，一方面是始于浪漫主义美学革命的自然结果，它的极大的后果；另一方面，它是最终的变化，变化之变化：始于文艺复兴的传统以此告终。这个传统的楷模是古希腊罗马的作品，于是，当现代艺术否定了这个传统时，就打破了西方的连续性。因此，这个变化是一场自我否定，同时也是一种质变。自然理想主义的结束，透视学与黄金分割的结束，力图表现现实梦想的结束。

关键不在于传统准则——包括浪漫派、象征派和印象派的变种与分支——被新奇的文明与文化准则所取代，而在于对“另一种”美的寻求。所以我们不仅仅谈自我否定，而且谈到质变。美学的变化如此深刻，就像科学在现实的传统观念中所引起的变化一样。物理学已经显示出，有形的现实维系在一种各种力量不稳定的平衡的关系上。艺术家们的同样企图分解日常事物的表象，立体主义者将画面想象成为一种描述体系。从这个意义上说，有一种新柏拉图主义：画家主动提出要表现咖啡馆和烟斗的结构——或者更确切地说：是典型、是概念。因此必须画物品的外部和内部。黑色的面具就是一例，它们在同一平面上表现出物体的前部与后部。开辟了一条新路。未来主义者呢，他们要描绘运动，摄影比绘画更宜于表现的事物。那时计时摄影作品是很流行的：一件事物瞬间的延续或者一个运动中的形象，一匹奔驰的马，一个有节奏地行走的女性，一个骑自行车的人。最出色的例子是马塞尔·杜尚的《下楼梯的裸体男子》。

在这些作品和倾向中都有再现现实的新手段的影响。最大的吸引力，尤其是对诗人来说，是运动着的摄影：电影。伟大的蒙太奇理论家，谢尔盖·爱森斯坦在一篇文章中指出，电影

中标点符号的省略和句法规则的缺乏向他揭示了这门艺术的真正品格：并列与同步。或者说，打破故事的直线性。爱森斯坦在东方艺术中，特别是在日本戏剧和中国作品中找到了同步的先例。后来，荣[1]在一版中国古典著作《易经》的序言中坚持，“卦”组合的准则不过是“结”的准则。按照偶然性，一物接着一物，一事是另一事的起因。在《易经》中，不同环节上的原因同时发生作用。荣称之为同步巧合，时间的一致。同样也是空间的一致。总之，在20世纪第二个十年的绘画、诗歌和小说中，出现了一种由时间和空间的一致构成的艺术，它力图取消前后、迟早、内外的区别并使其相提并论。这种艺术有许多名字。最好的，最形象的：同步性。

画家们提出绘画是一个物体不同侧面的同步表现。一幅立体派的绘画显示事物的里面和外面，现实的前面和后面；一幅未来派的绘画显示从前和以后：一条跑着的狗或一辆穿过广场的电车。绘画是一种空间艺术，眼睛能同时看一个表面、不同的体现与形式。眼睛的视觉是同时的。并列体现在一种造型的规范中，这是一个视觉联系系统。驾驭这类体现的原则是相邻性：此类事物与彼类事物相邻并同时被观察者察觉。在具有时间性的艺术中，诸如音乐与诗歌，此类事物与彼类事物后面。的确，事物不是同在，而是相接。一个声音接着一个声音，一个词在另一个词的前面或者后面。直接的原则不是相邻性而是延续性。不过，在音乐与诗歌之间有一个本质的区别。在音乐中，同步是永恒的：组合旋律、赋格曲、和声。诗歌是语言构成的：含义构成的声音。每个声音都应听清楚，听者才能理解含义。和声存在于音乐的实体；在诗歌中，则只能产生模糊。诗歌如果不冲破自身品格、不舍弃语言含义的力量，就不能具

[1]荣（又译作荣格，1875—1961）是瑞士心理学家、精神病学家。

有同步性。与此同时，同步性不仅是一种强有力的手段，而且存在于诗歌的基本形式之中。对比、隐喻、节奏、音韵就是服从同步表现法则的组合与重复。这是1910年前后诗人们面临的挑战：空间同步如何适应一门被时间延续性主宰的艺术？

1911年《戏剧特点》在巴黎出现，后又称《同步性》。无论是这个词还是这个概念，此前都被未来主义者使用过。程序再简单不过了：同时述说一首诗的不同部分。未来主义的方法是比较粗鲁的：使“音乐会”中的人声——浓缩为响亮的原素，从惊叹到哀怨，掺入城市的其它声音，如打字机的击键声。后来，在战争中，达达主义者乌格·巴尔在苏黎士重新发现了用原始基督教徒诺斯替教派和其它宗教的“语言讲话”；在莫斯科和彼得格勒于同一时期，立体未来主义者又发掘出模糊语言的可能性，时称“超理智语言”。不过将语言转变为一种意思松散的纯粹的放射节奏，尽管可以并列与同步，总会将意义缩到最小限度，并几乎总是一种阉割。

立体主义，尤其是德洛内的俄尔浦斯神秘激发了桑德拉尔与阿波利奈尔的最初的倾向。从这两位诗人起，同步性真正开始。对前者来说，起决定性作用的是电影的影响：蒙太奇与闪回。这些电影手段的运用打破了传统诗歌直线延续的结构与特征。阿波利奈尔走得更远；他几乎完全省去了句子的连接——其后果就如同在绘画中取消了透视一样——，他采用镶嵌的技巧，将整个句子嵌入文本，总之，将不同的语言板块并列起来。这样取得文中时间与空间的结合。与立体派的绘画不同，阿波利奈尔的诗歌在动，我是说，它不仅有头有尾，而且在流动。未来派曾试图表现运动；新诗歌就是运动。另一些法国诗人在这方面紧随阿波利奈尔。我特别想到皮耶尔·赫维尔迪。

稍后，埃斯拉·庞德和T·S·艾略特采纳了同步进行法。在接受它的同时，也改造并扩展了它。于是他们创造了一种长诗

的新格式并开拓了一个法国诗人从未触及的领域：西方与社会史。在西班牙语界，在我这一代人以前，除了何塞·胡安·塔布拉达的一首短小却又完美的诗作之外，没有人培植过同步法。在此有必要再申张一下：英语的评论家们，除了罗杰·沙图克之外，从来不提同步法的法国渊源，而不厌其烦地重复庞德的无理的论断：展示法——他这样称呼这种方式——源于他对芬诺洛萨的阅读和对中国诗歌的翻译。尽管我不止一次地想使事情各得其所，却不得不承认，时至今日不仅未能做到，而且由于盎格鲁美洲文化的强大辐射，其它语言的评论家也在重复那正统的说法。在这些人中间，有许多是拉丁美洲的……和法国的。谁也不愿看到，在《诗章》与《荒原》中有阿波利奈尔与森德拉斯十年前就已开创的同步性的巨大影响。几乎用不着我补充说明，这影响不仅是美好的，而且是一种创新。这不是一种模仿，而是一种嫁接，长出来的是一种新的植物，比母本更粗壮、复杂和强大。

同步性——有时又叫诗歌立体派——是浪漫派和象征派诗歌的基本原则的另一种表现，有时是生硬的却又几乎总是有效的：类比。由于各部分之间的近似和对立的补充作用，诗篇是一个运动着的——动人的——整体。并列对延续的胜利。或者更确切地说，既然诗是运动着的语言：并列与延续、空间性与时间性的融合。稍后，在先锋派诗歌的另一端——超现实主义——重又出现了更直接、明显和赤裸裸的类比与幽默。浪漫主义所有的诗歌、情爱与形而上学的伟大主题都被超现实主义者接了过来并使其达到极至。本世纪上半叶这两个伟大的诗歌运动——同步性与超现实主义——与浪漫主义是同一个轴心：万物相通的观念与绝裂意识——死亡意识。浪漫主义与西方宗教传统和革命运动——类似与违抗——的模糊关系也重新出现在本世纪几乎所有伟大诗人的作品中。现代诗歌，从它诞生时

起，就同时是对现代性的肯定与否定。

Ⅱ.汇合的诗歌

从某种意义上说，出现通报我们社会的末日临近的声音是正常的。现代性似乎从持续不断的否定中吸收营养，它的孕育过程从夏多布里昂到尼采，又从尼采到瓦莱里。近25年来，宣告灾难的声音成倍增长。这已不是某个孤独者的绝望或少数持不同政见者的苦恼的表现：这是大众的意见并揭示了一种集体的精神状态。本世纪的气氛有时使人想到“一千年”时的恐怖或阿兹特克人阴暗的幻觉，他们一直处在宇宙周期末日的威胁中。现代性是以断定未来是福地而诞生的，而今我们已面临这个思想的暮色。谁也无法肯定等待着我们的是什么，许多人都在寻思：对人类来说，明天太阳会出来吗？诋毁未来的形式是那么多，以致任何一种陈述都是不完全的：有人预见自然资源的枯竭；有人预见全球的污染，有人预见饥饿的巨增，有人预见极权主义思想体系普遍建立会导致历史的僵化，有人预见原子战争的爆发。的确，核均势使我们免于第三次世界大战，但能维持多久？同时，即使我们能幸免于难，单单是原子武器的存在简直就会使我们关于进步的思想烟消云散了，不管它是渐进的演变还是革命的飞跃。如果说原子弹没有摧毁世界，却摧毁另蒂与安东尼奥·马查多是现代主义者：我们现代的传统自他们始，没有他们便没有我们当代的文学。实际上，盎格鲁美洲人概括为“现代派”的诸多不同的倾向、作家和作品无论是在法国和其它欧洲国家还是在西班牙语美洲，一向有一个同样普及的名字：先锋派①。对此全然不知，而把比我们晚了30年

①上千个例子中的一个，吉列尔莫·德·拉·托雷的著作：《先锋派的欧洲文学》，出版于1952年。

的英语的文学运动叫作“现代主义”，这是一种文化的傲慢、种族中心论和对历史的冷漠。将当代美国与其它地区的文学和艺术用后现代主义这个词来命名，这与前面所说的情况是一样的。最可悲的——也是最滑稽的——是这些词汇，带着盎格鲁美洲人赋予它们的特定的含义，不仅在一些欧洲国家开始使用，而且在西班牙语美洲和西班牙本土也开始使用。这个声明不是无事生非，也不是过分的民族主义的反映：关于现代主义的争论不是语汇上的，而是意义、观念和历史的争论。世界是以成为一堆名字开始的。更确切地说：世界是一个名字的世界。如果取消我们的名字，也就取消了我们的世界。

对古代人来说，过去的声誉是黄金时代的威信，那是我们在某一天抛弃的自己出生的乐园；对现代人来说，未来曾是选择的地点，是福地。然而现时向来是诗人、情侣、享乐主义者和神秘主义者的时间。这瞬间是享乐的时刻，但也是死亡的时刻，情感的时刻，揭示阴间的时刻。我相信这颗新星——尚未在历史的地平线上露面但已经以多种间接的方式显示出来——将是现时之星。人类很快将必须缔造现时的道德之星、政治之星、情爱之星和诗歌之星。通向现时之路经过躯体但不能与西方现代社会机械、模糊的享乐主义混为一谈。现时是生与死融合的产物。

诗歌向来是一种存在的幻象，两个半球在这存在中协调起来。多样的存在：在历史的进程中，常常改变面貌和名称；然而，透过所有这些变化，它是一个整体。它没有抛弃面貌的多样性；甚至当它与“虚无”一致的时候，就像佛教传统以及某些西方现代诗人那样，也作为一种存在——极大的荒诞——表现出来。它不是一种思想：是纯粹的时间。是时间而不是计量单位：这个单独、唯一和特殊的时间此时此刻就在过去并且从一开始就在不停地流逝。存在就是具体化的此时此刻。

我有一次将现在开始的这个时间的诗歌称之为：汇合的艺术。我这样以它来对抗决裂的传统："现代的诗人曾寻求变化的准则；正在开始的时代的诗人们，我们寻求的是作为所有变化的基础的不变的准则。我们不禁会问在《奥德赛》与《追忆似水年华》之间有没有什么共同之处。有没有变化的准则与不变的准则的融合之点？……本世纪开始的诗歌——没有真的开始也没有返回到起点：这是一个永恒的开始和一个持久的回归。现在开始的诗歌，没有开始，它在寻求时间的交叉，汇合点。就是说，在复杂的过去与荒凉的未来之间，诗歌是现在。我在15年前，写下了这些话。今天我补充：现在表现在现状中，而现状是三种时间的调和。调和的诗歌：体现在没有日期的此时此刻中的想象。

1986年8月12日于墨西哥

三、诗歌，神话，革命①

革命通过牺牲，
证实迷信。
——夏尔·波德莱尔

很难用几句话说清楚我现在的感受：激动，感激，惊奇。首先：让我感动的是，总统先生，您如此盛情地亲自为我颁发阿莱克塞·德·托克维尔奖。您的音容笑貌，我永远不会忘记。您慷慨的语言使我更加感动：从这些话中我看到了友谊的象征，这往往是一位作家向另一位不同语言的作家的最宝贵的表示，哪怕那些语言像西班牙语和法语这样接近。因此，我的

①从弗朗索瓦·密特朗总统手中接受阿莱克塞·德·托克维尔奖时的演说。

感激是双重的：对国家元首和对法语作家，这种语言的文学曾是我的第二精神故乡。

我对托克维尔基金会评委会的感谢伴随着一种轻微而又令人愉悦的不真实的感情。当阿兰·佩伊雷——菲特先生好心地将评委会的决定通知我时，我的第一个反应，我坦白，是惊奇乃至不相信：为什么授予我，授予一个诗人呢？很快我依稀看到了理由：不管是由于我个人生活中的变故还是由于世界和我自己国家的混乱和变化的驱使，我一次又一次地参与了公共生活并撰写了几本关于历史和当代政治的书籍。除了我那些作品的可疑的成就之外，我想是要通过我，通过一个经常在专制主义的强行稳定和派别混战之间游荡的大陆上的作家，奖励一种忠诚。的确，我总是想使自己忠于阿莱克塞·德·托克维尔的作品和人格所标榜的态度，这种态度可以概括为：我的自由从承认其他人的自由开始。在现代的初期，在一个后来反复出现的“独裁者伪装成解放者”的现象面前，夏多布里昂写下了这样的预言：

> 可能是革命拖着我……然而当看到第一颗长矛尖上挑着的人头时，我便后退了。在杀戮中我将永远看不到自由的理由；我不了解还有什么比一个恐怖分子更愚蠢、更怯弱、更奴颜婢膝的东西。难道今后我不会遇到为凯撒及其警察效劳的布鲁图的整个种族吗？①

从少年时起，我就写诗，而且从未停止。我想成为诗人，仅此而已。在我的文集中，我自愿为诗歌效劳，在他人和自己面前，我替她解释，将她捍卫，为她申辩。我很快发现，捍卫诗歌，在我们这个时代不受重视，与捍卫自由是分不开的。我对于震撼了我们这个时代的社会政治事件的热情关注正是由此而来。第二次世界大战以后，我结识了安德雷·勃勒东和他的

①在原文中，这段话用了法文和西班牙文两种文字。

朋友们。今天我对他许多的哲学和美学思想都不赞成，但对他的敬意却依然那么强烈而且丝毫没有减退。无论在他的作品还是在他的生活中，自由与诗歌都是以同一个激动的面孔出现的，既有诱惑力又像暴风雨。就像在另一端的夏多布里昂一样，他也从不将独裁者与解放者混为一谈。自由并非一种哲学，甚至也不是一种思想，而是一个觉醒的运动，有时它会引导我们发出两个单独的音节：“是”或“不”。在短暂的瞬间，犹如以闪电的光芒，它会描画出与人类本性对立的符号。

在历史的长河，在千差万别的环境，诗人们参与了政治生活。我是就将诗歌理解为一种为国家、教会或思想服务的艺术而言。我们已经知道，这种观念，像政治和思想权力一样古老，总是导致同样的结果：国家崩溃，教会解体或者僵化，思想挥发——然而诗歌永存。不：我指的是诗人自由地参与城市的事务。就连在那些不知道政治自由为何物的社会，如古代的中国，为公共事务做出贡献的诗人也并不少见。他们中的许多人毫不犹豫地指责天子的滥用职权，不少人因为发表政见而遭到监禁、流放和其它的惩罚。在西方这个传统富有生命力，我几乎无须提及希腊和罗马的诗人们。我们传统的最伟大的诗人中的两位，弗罗伦萨人但丁和英国人弥尔顿，也是卓越的政治思想家。前者为我们留下了《帝制论》，后者为我们留下了为思想解放大声疾呼的辩护词，如他那著名的对离婚权利的辩护或对议会颁发的审查制度的批判，而且他亲自勇敢地在议会面前进行这种批判。

这些历史先例不会蒙蔽我们，在上述态度和现代诗人的状况之间有着根本的区别。中国诗人指责皇帝却又属于皇帝的幕僚；他们几乎都是高级官员，指责是儒家知识分子和伦理道德传统的组成部分。但丁和弥尔顿处于政治与宗教不可区分的论争之中。对他们来说，其见解的基础是神学。他们在这个世界

搏斗，眼睛却盯着另一个世界，他们的道理从那里而来。但丁将帝国的两个敌人——布鲁图和卡西奥置于地狱的最后一层，置于叛逆之首犹大的身旁。对但丁来说，世上的现实是阴间最真实的现实的写照；因此，政治罪行要在神的法庭受审。在希腊城市和罗马共和国中，宗教的影响要小些；导致公民分裂的问题显然是政治的而不具有神学色彩。然而，与希腊罗马古代类似的情况具有欺骗性；其中缺少一个中心的而且是特殊标志的因素，即现代诞生的象征：革命的观念。这是一种只有在我们这个时代才能产生的观念，因为它是希腊和基督教的遗产，就是说，它是赎罪的愿望哲学的遗产。在其它任何一个历史时期，革命观念都没有这么强烈的吸引力。其它的文明和社会经历了巨大的变化——动乱、王朝的垮台、兄弟之间的战争，不过只有伟大的宗教变革能与我们对革命的狂热相比。在两个多世纪中，这是一个使许多良知、几代人为之倾倒的思想。它曾是指引我们朝圣的北极星，是照亮并温暖许多孤独者的不眠之夜的秘密的太阳。理性的信仰和宗教运动的希望在它那里协调起来。

从在历史的地平线上出现时起，革命就是双重的：化作行为的理性和上天之举，理智的决定和奇迹的作用，历史与神话。批判：理性在其最严格、最精美的形式中的女儿，就其形象而言，它既是创造者又是破坏者；或更确切地说：边破坏，边创造。革命就是批判变成乌托邦和乌托邦在一些人和一个行动上得到体现的那个时刻。理性降临大地是真正的主显节，它的主人公是这样体验的，而后它的解释者们也是这样体验的。体验而未经思考。几乎对所有人来说，革命都是某些理性原则和社会总体演变的结果；几乎无人意识到人们在参加一场暴动。的确，革命之新似乎是绝对的；打破过去并建立一种合理、正义、与过去根本不同的制度。然而，这绝对的新生事物被视为并被体验为对最初的原则的复归。革命首先是对初始时

间的复归，然后才是对不公正而言，才是卢梭所说的，一个人划出一块土地的界限并说“这属于我”的那个时刻。从那一天开始有了不平等，接着有了分裂和压迫：历史。总之，革命是特殊的历史事件，然而又是否定历史的事件：它所建立的新的时代是原始时代的复辟。作为历史和理性的女儿，革命是直线的、延续的、不可重复的时间的女儿；作为神话的女儿，革命是犹如天体运动、季节交替似的周期性时间的一刻。革命的本性是双重的，然而我们只能将它的两种因素分开来考虑，并把神话的因素作为异物放在一边……。而我们只把其两种因素连在一起来体验它。我们将它作为一种符合理性预见的现象来考虑；将它作为一种神秘来体验。它迷人的秘密正在这个谜中。

现代打破了将诗歌与神话联系起来的古老的纽带，只是为了使诗歌立刻与革命思想联系起来。这个思想宣告了神话的末日——这样它便成了现代的核心神话。现代诗歌的历史，从浪漫主义直至我们的时代，不过是它与神话的关系史，这个神话有时像几何图形一样清晰流畅，有时像古代动乱一样一塌糊涂。狂热和极端的关系，从诱惑到恐怖，从敬仰到诅咒，从崇拜到背叛——爱情与宗教这两种伟大激情的全部领域。荷尔德林对青年波拿巴特的热情以及看到他变成拿破伦皇帝时感到的沮丧，华兹华斯对纪龙德派的同情以及罗伯斯匹尔使他产生的厌恶，不过是德国和英国的浪漫派在法国大革命面前变化不定的两个范例。这种激烈的摇摆在19世纪的每一次革命运动中都有所表现，到了20世纪以布尔什维克革命的长期影响在全世界激起的波澜壮阔、持续不断的对立情感的浪潮——又是从狂热到冷漠——而达到顶点。

一切革命所激起的拥护的运动都是可以解释的，首先是我们人类感到必须制止并结束我们不幸的生活条件。在有些时代这种自救的需要变得强烈而又紧急是因为传统的信仰丧失了活

力。古老的神灵，迷信将其蛀蚀，狂热使其堕落，批判使其破损，它已经崩溃；幽灵的部族从废墟中萌芽；首先作为光芒四射的思想出现，但很快就被神化并变成可怕的偶像。尽管还有其它的对革命现象的解释——经济的、心理的、政治的、所有的解释，只要不是虚伪的，本质上都取决于这个基本事实。一种从古代宗教所留下的空白中诞生的信仰，以我们对贫困的意识和理性的规范为营养，是经久耐用而又富有抵抗力的；无论面对其学说的破绽还是面对其上司的蛮横，总是顽固地闭上眼睛。在这方面，革命信仰与宗教信仰是相似的：1792年9月的屠杀、圣巴泰勒米的杀戮和斯大林的集中营都没有使那些忠实者的信服产生动摇。然而有一个区别：革命信仰需要经受时间的考验，而宗教信仰则铭刻在时间及其变化触及不到的另一个世界上。革命是历史现象，就是说，它是有时间性的。时间的批判是无可辩驳的，因为它是现实的批判：不加说明的展示。它所展示的就是革命是作为许诺而开始的，然后散发在狂热的动荡中，最后凝固成血腥的专制，于是成了对开始时燃起的革命动力的否定。在所有的革命运动中，神话神圣的时代都无情地变成了历史平庸的时代。

每个失败过后，希望都会再生。雪莱批驳了柯尔律治的沮丧，海涅写了《德国论》以回答斯塔尔夫人并使前一代诗人从头到脚变得滑稽可笑，因为他们开始时同情法国大革命，而后来却成了它的敌人。两个多世纪以来，赞成——反对——赞成的循环反反复复，首先是在欧洲，然后是在全世界。诗的语言成了对现代革命的预言、诅咒和挽歌。尽管两个伟大革命的模式（1789年的法国革命和1917年的俄国革命）之间的区别与对立更大、更深刻，它们所激发的感情却遵循着同样的吸引与排斥的节拍。虽然现代革命的宗教职能无一例外地被那些运动的特殊的历史本性所打破，其结果依然是类似的幻影与美梦在下

一代的再生。或者说是个人神话的被采纳。这就出现了昔日的诗歌与现代诗歌的另一个区别：对但丁来说，他的诗歌的钥匙是《圣经》，万物类似的轴心；而布莱克却用诺葛斯替教派的碎片和赫尔墨斯派的传统创造了一种神话。许多诗人都采用了同样的手段，我几乎无需提及奈瓦尔或雨果的信仰，以及到了20世纪，叶芝的神学和勃勒东的神秘主义。这表面怪诞的理由在于下面的情况：现代性的公众的宗教变成了革命，而诗歌，则成了它私人的宗教。

革命的批判是由古老秩序的怀念者和自由派人士付诸实现的（这里的自由是广义的：不仅是一种学说，而且是一种哲学和政治的氛围）。与反动的批判相反，自由派的批判是有效的：它能使革命的思想建设崩溃，能扯去它们的面具，还其历史的、世俗的本来面目。自由主义不想让其它的思想建设取而代之；这种知识界传统的品格本身，其本质就是批判性的，像其它伟大的政治哲学一样，禁止它提出超历史的建议。这个领域在宗教之先；自由主义没有提供任何变化，并把宗教限定在私人的范围之内。将自由建筑在唯一能将它创立的基础上：意识的自主和对他人意识自主的承认。它既可敬又可怕：它将我们封闭在唯我论之中，破坏了联系"我"和你以及联系你我与第三者（另一个、另一些）的桥梁。在自由与博爱之间，没有矛盾只有距离——一种自由主义无法取消的距离。什么能成为博爱的基础呢？受古人的启发，罗伯斯匹尔和圣茹斯特曾试图建立公民间在道德上的一致。只是，什么又是道德的基础呢？雅各宾派，就像其后继者——布尔什维克人一样没有提出这个问题。或者说：他们以法令、以恐怖代替了道德。然而恐怖只能产生两种不可调和的博爱：刽子手的博爱和牺牲品的博爱。

民主自由主义是共处的一种文明方式。对我来说，是政治哲学所孕育出来的最好的方式。然而它对我们人类向自己提出

的问题却只回答了一半：博爱，起始与归宿的问题，目的的问题以及存在的价值。现代讴歌了个人主义，因而是意念分散的时代。诗人对这个空虚是特别的敏感。1851年左右，波德莱尔在一个笔记本上写道：

世界将要完结…… 我不是说它将退缩为南美共和国滑稽的混乱或者我们会重新退到野蛮……不：机械将使我们变得如此地机械化，进步将使我们的精神功能如此完全地萎缩，以致任何东西，就连乌托邦的嗜血成性的怪兽也无法与那些卓越的结果相比……不过世界的崩溃（或曰世界的进步：叫什么名字对我无关紧要）不会体现在政治制度上，而是体现在灵魂的卑鄙上…… 。①

90年之后，宛似波德莱尔在继续思考，艾略特在其《四个四重奏》的一个当中，把我们的世界——我们认为它为进步所动，看作空虚在空虚中无休止的坠落：

啊，黑暗，黑暗，黑暗。他们都走进了黑暗，
空虚的星际之间的空虚，空虚进入空虚，
上校们，银行家们，知名的文学家们，
慷慨大度的艺术赞助人，政治家和统治者，
显要的文官们，形形色色的委员会主席们，
工业巨子和卑微的承包商们都走进了黑暗，
太阳和月亮也暗淡无光了，哥达年鉴、
证券市场报和董事姓名录都黯然失色了，
感觉冷却，行动的动机也已经消失。
于是我们大家和他们同行，走进肃静的葬礼，
不是谁的葬礼，因为没有谁要埋葬。②

①这段话和下面所引艾略特的诗句都用原文和西班牙文两种文字。

②引自汤永宽先生的译文。

还可以补充其它的例证，但是我觉得上面所引的两个足以表明诗人们在现代灾难面前的精神状态。波德莱尔的思考和艾略特的诗句是与惠特曼和维克多·雨果的热情礼赞针锋相对的葬歌。这些和另外的都是现代诗歌分化、或者说是破裂的例证。这种破裂是使它区别于其它时代和文明的诗歌的标志。悬于神话与历史之间，现代诗歌将一种不同一般的、比宗教和哲学的博爱更古老的博爱奉若神明，这是一种从生活在奇怪并充满敌意的自然环境中的原始人自身的孤独情感中产生的博爱。不同的是我们如今感受的孤独不仅仅面向宇宙，而且还面向我们的邻居。然而，我们都知道，各居其所，实际我们并不孤单：空虚上面的博爱。

近二十年来，在长期的政治停顿之后，总是在悬崖的边缘，总是在一场新的全面战争和灭绝人类的幽灵的面前，我们都是一系列变化、一个新时代的奇迹的见证人，或许黎明正在出现。首先，革命神话的暮色就在其诞生的地方，西欧已治愈战争的创伤并繁荣起来，欧共体各国民主自由的制度已经稳固。紧接着是拉丁美洲重归民主，尽管还摇摆于人民主义蛊惑的幽灵和军国主义之间（这是它的两种地方病），脖子上还有债务的铁锁。最后，苏联和其它欧洲专制制度的变化。无论这些变革的结果如何，都意味着专制社会主义神话的结束，这是很清楚的。这些变化是一个自我批判并等于一个忏悔。因此我说了一个时代的结束；我们在目睹革命思想在其最后的、不幸的体现中的暮色，布尔什维克版本的暮色。这是一种只有在某些周边地区以及在某些如秘鲁的恐怖主义分子那种疯狂的派别中尚能存在的思想。我们不知道留给我们的前途是什么：极端的民族主义，生态的灾难，被埋葬的神话的复活，新的狂热而且还有发现与创造：历史及其恐怖与美妙的礼物。我们也不知道苏联人民是否会结识压迫的新形式或者是民主的一种独特

的、斯拉夫式的模式。无论如何，革命神话在死去。复活吗？我不相信。并非神圣同盟将它扼杀：寿终正寝。

乔伊斯说过，历史是一场恶梦。他错了：恶梦会因曙光的升起而消散，而历史，只要不到我们人类的末日，是不会结束的。我们因为历史并在历史中才成其为人类：如果历史不复存在，我们也就不再成其为人。不过革命神话的结束或许使我们重新思考那些缔造了我们社会的准则及其缺欠与疏漏。接近反对专制迷信的斗争的终点，现在我们可以更自由地考虑我们的传统。于是，公民道德的主题重又出现。这是一个来自经典的古代的主题；它曾使马嘉贝罗和孟德斯鸠同样关心，而今天它在许多国家的现状都是令人伤心的，其中包括以清教徒的伦理学为基础的盎格鲁美洲的民主。康德教导我们，不能在历史上建立一种道德：历史不停地流逝，我们甚至无法知道某种法律或筹划能否约束它变化莫测的流程。我们还知道超历史的构造——不管是宗教的还是玄学的，保守的或革命的——都会扼杀自由的构造并终将腐蚀博爱。正在开始的时代的思想——倘若真的是一个时代在开始——将必须找到自由与博爱的汇合点。我们必须重新考虑我们自己的传统，使它得到更新并寻求现代两大政治传统的调和，这就是自由主义和社会主义。我敢说，模仿奥尔特加·伊·加塞特的榜样，这是“我们时代的主题”。我觉得，我们的时代对这样的事业特别有利；在某些当代的作品中——如在科尔内里奥·卡斯托里亚迪斯的作品中——我已看到一种回答的开始。

诗歌在一种新的政治思想的重建中会做出什么样的贡献？不是什么新的思想而是更美好、更脆弱的东西：记忆。每一代诗人都会重新发现可怕的古代和同样可怕的狂热的青春。在讲授所谓政治科学的校系中，对埃斯库罗斯和莎士比亚的阅读应当成为必修课。诗人们滋养了霍布斯和洛克、马克思与托克维

尔的思想。通过诗人之口，另一个声音在说话——我强调：是说，而不是写。这是悲剧诗人和滑稽小丑的声音，是孤独思乡和热闹节日的声音，是大笑和叹息，是恋人拥抱的声音和哈姆雷特面对头颅的声音，是寂静的声音，是卧室中海誓山盟的窃窃私语和广场上人群的滚滚浪潮。倾听这个声音就是同时倾听正在流逝以及又变成了一些清澈音节返回来的时间。

1989年6月　于墨西哥

诗 歌 与 世 纪 末

一、少数与多数

所有关于诗歌的思考都应以这个问题开始或结束：多少人、哪些人阅读诗的书籍？我指的是诗篇，而不是诗歌，因为对于后者可以无休止地讨论下去，而对于诗篇这个词的含义却是不难统一的：一种词汇组成的事物，注定要包含或说出一种触摸不到的、难于言表的、被称作诗歌的本质。问题是双重的并且和统计连在一起：多少人？又与社会学有关：哪些人、哪个阶层的男人和女人阅读诗作？在类似的问题面前，胡安·拉蒙·希梅内斯以其一本书的赠言作了回答："献给无限的少数人。"名词"少数人"就把读者的数目缩小到了斯汤达"幸运的少数"，但形容词"无限"又将它扩大了：少数人变成了许多人。多得难以胜数，像所有"无限的"一样。希梅内斯以不可度量的少数来对抗可以计算的多数。从逻辑上说是不可能的：如果无限，就不是少数；如果可以计算，就算不上无限。另外，如果少数是无限的，那也就成了多数。两个无限，两个无数？那是太多了：一个就足以压得我们喘不过气来，简直说就是要我们的命。

那句话可以有另一种含义：诗的读者，不管有多少总是少数，既单独又集体地参与到无限之中。何谓无限？即无法量化或者不可能度量与计算之物。阅读诗作的许多少数人沉浸在不可度量的种种现实之中，并在那些语汇的镜子中，发现着自身

的无限。一首诗的阅读使读者与一个人际领域联系起来，而就其本意来说，这个领域是无限的。这种接触几乎总是短暂的。有时用五个单词即可概括：

一只鸽子倾听别处的雨声①

无论多少，诗的读者向来很难成为一个社会的多数人，或许除非在历史的黎明时期或者在我们所谓的原始公社制内。按照某些人种学家的说法，就在几年之前，在赤道美洲的原始森林中，当夜幕降临时，男人和女人们便在篝火周围集合起来，陶醉地聆听神仙的故事以及部落的族谱。通过那些神话，它们是诗歌故事的素材，聚集在一起的每个男人和女人都觉得自己无论在自然的还是超自然的时间里都是整体的一部分，因为死去的祖先也是部落的成员。在篝火的照耀下朗诵那些讲述世界和人种起源的诗篇使这种关系更加生动，从严格的意义上说，是在实现这种关系，是在将它变为现实。在一个或两个小时中，部落变成了一个真正的诗的公社，它包括着活着的人，也包括死去的人。

然而，从历史本身开始时起，或者说，当人类抛弃了新石器的村落而开始在城市生活的时候，原始的集体就分崩离析了，分成了不同的阶级、职业和群体：农夫、手工业者、士兵、教士、贵族、君主。就连宗教信仰也产生了分歧：一个是陶工的信仰而另一个是神学家的信仰，一个是法官的信仰而另一个是奴隶的信仰。艺术、科学和技术的多样性是与社会分工相适应的。开始时，诗歌与宗教、科学与巫术，歌唱与舞蹈是同一回事；随着每一门艺术自立门户和每门知识的自成体系，群体、传统和公众也瓦解了。在一种文化内部的次文化的多重性意味着不同的少数人的共处，一些人爱好诗歌，另一些爱好

①原文为加泰罗尼亚语。

音乐，还有的爱好天文。这些少数人是相对的、起伏不定的，有时会变成多数，尽管为时不久。在这种情况下，如同在其它许多情况下一样，统计就成了一种幻象；多和少，多数人和少数人，都是在挥发的概念。

不同的少数人的共处并不排除——相反却包括——他们之间的交流。这种不同群体之间的关系构成了一种无形然而却是实在的编织物：一个人民的文化。在每一种次文化的上面——同样在其下面——都有属于社会全体成员的思想、信仰和习惯。这是每个人民的根底——精神的、思维的、情感的；同时，又是艺术的基础，尤其是诗歌的基础。一个永不枯竭的源泉。人类在这些艺术作品中相互辨认，因为它们向人类提供了其隐蔽的整体的形象。就连在表现芸芸众生和不同社会的瓦解与裂变时，就像现代诗歌与小说所发生的那样，它们都是一种消失了的制度的象征。因此，作品在开始时有多少人阅读无关紧要；对于一个无论多么小的群体的集体记忆的维护，对整个共同体来说，都是一个名符其实的救生圈。有了这些救生圈，传统和文化就能渡过时间的海洋。

除了这些信仰与形象的集合体之外——从前人们将它称之为"人民之魂"——，还有更加表面化的题材、演义和人物令人群感动并拥有集体的想象力。这都是"公众的事情"：政治和宗教思想、关于信仰与体制的争论、在这种或那种意义上的主张的运动。公众的事情也是变故、消息和名目：加冕礼仪、宗教或世俗的节日、王朝的末落、骚乱与暴动、王子们的婚事、弑君罪行、魁首之死以及其它类似的事件。私事也会变成公开的事情：女演员的风流韵事，银行家的自杀，偷窃，暗杀，这个人或那个人的突然发迹或出其不意的破产，一位冠军的丰功伟业，总之，命运之轮的一切变幻莫测的转动。没有任何一位作家，不包括今天那些"畅销书"的作者，能像阿蒂拉

或拿破伦那样有名，也没有登普西或马丽琳那样广为人知。的确有的，像17世纪的洛佩·德·维加、18世纪的伏尔泰、19世纪的维克多·雨果、我们时代的毕加索及其它为数不多的情况。除了屈指可数，这些例外，像所有例外一样，不仅没有使这一规律失灵，反而证实了它。

在人民的想象中，这些领袖、国王、总统、影视及体育明星的至高无上是自然的、毫不奇怪的；真正不凡的是，从一开始人类就会作诗、绘画、在石头或青铜上雕刻、制作泥塑并用语言发明故事。同样不凡的是这些作品代替了手写，电视或许会使书籍消失（我对此十分怀疑），然而艺术，无论技术与社会状况如何，都会永远存在。公众之事及其英雄们会成为过去；诗、绘画和交响乐章，不会消失。艺术的存在——科学与哲学也一样——向来是少数人的作品。我的结论是：数目问题——多少：很多或很少？——本身并无意义；要想有点意义，数量必须置身于与两点有关的传统之中。这两点是，一是空间上的分工，即公众与裁判的多元；二是时间上的延续，或曰读者与听众一代接一代的传递。无论是多元化还是延续性，都不单纯是数目的概念。

我担心我的理由说服不了许多人。对现代思维来说，任何理由也抵不过一个数字。社会学者、教授、记者和掌握出版事务的人都说，他们拥有无可争辩的数字。在这些数字的基础上，他们断言诗歌是一种注定要消亡的艺术或者将变成古董博物馆中的又一种罕物。他们毫不动摇地提出了诗歌逐步衰退的法则：今天诗歌的读者比30年前少，30年前比60年前少，以此类推。依我之见，这些意见本身表明它们并无意义；在这个领域，像其它所有领域一样，单纯的数量标准是不够的。更何况，这些数字准确吗？我们看一看。几天前，我在纽约的一家书店买了一本小书：《美国最佳诗选，1989》。这是一本收集

了美国在1988年创作的最佳诗作的选集。选集的编者是诗人兼评论家多纳德·霍尔。霍尔在序言中触及到了本篇的内容并列举了事实与数字。下面我要引用其中的某些细节。尽管这些细节本身就说明问题，我觉得有必要补充些评论。

作为诗歌生命力的标志，霍尔开始就指出了诗歌朗诵习惯的恢复，这种朗诵是由诗人自己在许多听众面前进行的。这个习惯“始于1950年前后，在60年代便形成了波澜壮阔之势，从此亦发不可收拾”。为了理解这件事的含义，我有必要提醒一下，尽管众所周知，却总是被人遗忘：诗歌，在我们文明（东方亦然）的开端，是朗诵和歌唱的。Aedo就是古希腊的叙事诗人，它是从 Aoido 派生出来的，后者的意思即歌唱。每一个Rapsodia就是一首诗或一个叙事诗的片段；Rapsodia就是背诵叙事诗特别是荷马史诗的行吟歌手。抒情诗也是背诵的，有乐器伴奏，在希腊人和罗马人中都是如此。这个习惯是普遍的，而且出现在各个社会，在东方和哥伦布之前的美洲也不例外。在欧洲保持了1500多年，几乎用不着提及那些行吟诗人、游唱诗人、情歌诗人或者在贵族府中在有选择的家庭或宫廷人员面前的诗歌朗诵。在19世纪，朗诵为个人默读所取代。这是书籍文字的胜利。到了20世纪的前30年，这个习惯几乎荡然无存。

霍尔注意到，在1920至1950年间，美国现代诗歌的伟大时代之一，公开朗诵不仅极其少见，而且那些著名诗人——弗罗斯特、艾略特、庞德——几乎不参加这样的活动。到50年代，即“垮了的一代”闯荡的时期，朗读开始普及。这个习惯变成了美国文学生活的特点之一。今天诗歌朗诵是艺术日程表的组成部分，与展览会、音乐会和歌舞演出并驾齐驱。这些活动的频率是令人吃惊的，几乎每周都有，在重要的城市以及大多数大学都是这样。听众一般是青年人，这说明它不是个日趋末落的习惯——像预言家们对诗歌末日的预言那样——，而是一个

活生生而又不断更新的传统。人们会对我说，无论在拉丁美洲还是欧洲，英国除外，诗歌朗诵都不像在美国那样经常和趋之若鹜。这是事实。在俄国诗歌朗诵又比在美国普及得多，这也是事实。有少的就有多的。我们接着说吧。

在1950年，霍尔说，一位已为人知的诗人的作品，他的第二或第三本书，发行量为一千左右；今天是四五千。较重要的或较有名的诗人的作品很容易达到一万册。几年前《出版周刊》公布过一份畅销书的目录表，包括传记、新闻报导、小说、游记、烹调、性科学及其它许多门类，尽管不包括诗歌。在目录之首的是《性之乐》，销售了几百万册；比较靠后的书卖了二十五万册，那么好了，在同一年诗人弗林格蒂的《心中的科尼岛》销售了一百万册，当时金茨伯格的《狂叫》已超过一百万册。然而，《出版周刊》并未将这两本书收录在它的目录表中。因为是诗集吗？这两本书的情况是非同一般的，这是事实，不过许多当代诗人，尽管达不到百万册，都有三万或更多的读者。其中有些是其它语言的诗人，像加西亚、洛尔卡、里尔克或者聂鲁达。霍尔的其它数字我就省略不说了，他的结论却要说：近二十年来，诗歌读者的数目增加了十倍。这就是说，今天的读者比诸如艾略特、庞德、威廉姆斯和史蒂文斯等伟大诗人的高峰时期多了十倍，那一时期是20世纪诗歌史中的一个光辉时代。这是令人感动的。

霍尔的数字仅仅限于美国在世的诗人。在其它国家是否有类似的情况呢？我不知道。不过要说在苏联诗歌读者的数目比在美国更多，那并不冒失。另一个类似的国家可以说是日本，一个以其令人仰慕的诗歌传统而与众不同的民族。此外，欧洲读者的数目肯定增加了，至少在英国、斯堪的纳维亚半岛国家、波兰、匈牙利是如此。墨西哥也是这样，尽管它是个读者甚少的国家：50年前，我们的诗人——佩利塞尔、戈罗斯蒂萨、比亚

鲁蒂亚——的发行量只有500册。而质量呢？无论哪个语言、哪个时代，真正有价值的诗作都是极少的。其它的门类，尤其是小说，不是同样如此吗？每年出版社推出成千上万的小说，色彩鲜艳的封面充满了书店的玻璃柜台。几周之后，就消失得无影无踪了。它们不是过路鸟，而是过路书。在商业出版社的另一端，大学的教授和报刊也助长了不得不称之为文学滞销的现象。刚刚出现的批判大学产业的高潮使文学所留下的不高的垃圾堆变成了真正的喜玛拉雅。

霍尔的数字是振奋人心的，不过又是相对的，人们几乎没有考虑到阅读的增加是个普遍现象，包括了所有的门类。毫无问题，人们今天比以前读得多。读得更好了吗？我怀疑。消遣是我们的常态。不是那种为了沉浸在神秘而又飘忽不定的幻境而远离世界的消遣，而是那种总是失态的、陷入平庸而又不明智的日常动荡中的消遣。成千的事情同时要求我们关注，可没有哪一件能引起我们的瞩目；于是生活变成了我们手指中间的散沙，而时间变成我们头脑中的烟云。倘若我们有勇气对每天的思想与行为作个检查，我们就会承认自己是有过错的，并非无可弥补的罪行，而是无数却又是一时的欲望与渴求，伴随着对我们自己和对他人的诸多小小的违迕与背叛。然而我们还记得起昨日的所为吗？如果我们的过失叫作放任，我们的惩罚则叫作忘却。阅读是放任的对立物；阅读是一种聚精会神的活动，它将我们引进那些陌生的世界，这些世界渐渐会向我们揭示一个更加古老的真正的祖国：我们来自那里。阅读是发现通向我们自身的无可置疑之路。是一种承认。在广告和即时通讯的时代，有多少人会这样阅读呢？为数极少。然而我们文明的延续性在他们身上，而不是在统计数字上。

细节与数字本身并不是对我们的问题的回答；然而却有助于对它的限定并使之准确。将霍尔的数字，限于他的国家和当

今的时代，与不同的国家和时代的数字进行对比是有用的。诗人和评论家佩雷·吉姆费雷尔在一篇提供了明智而又丰富的资料的杂文中研究过这些课题：《诗歌与图书》①。对于吉姆费雷尔来说，现代诗歌的特点之一就是其少数派的坚强意志。在19世纪的上半叶，欧洲所有伟大的浪漫主义诗人都寻求广大的读者；有些人实现了，如拜伦、雨果和拉马丁。后来，随着伟大的浪漫派火焰的消散，诗人们退出了公开的舞台。从伟大的象征主义者们起，诗歌成了孤独的反叛，语言或历史在地下的捣乱。没有任何一位开创现代性的诗人寻求大多数的认可；相反，所有人都选择了"蓄意与公众情趣为敌的写法"。在20世纪上半叶，兰波及其继承者们表现了这种倾向的一个方面；另一种倾向，更加纯属美学范畴，是马拉美及其追随者。

不同意吉姆费雷尔的说法是很难的。不过我提出一种例外：他的论据特别依靠法国现代诗歌史；在其它语言并非都有那种与公众情趣绝裂的意志出现。在维多利亚时代的英国，无论丁尼生还是布朗宁都没有在叛逆精神和美学禁欲主义方面紧随法国人。此外，他们的读者也比法国象征主义者们多得多。日耳曼语国家、俄国、波兰及其它斯拉夫语国家也有类似情况。在西班牙语国家，人们阅读很少，不过不是因为诗人嘲弄资产阶级的情趣，而是因为在上个世纪末知识界的昏睡侵袭了西班牙及其古老的殖民地。的确，将19世纪后30年的法国诗歌与其它语言的同时代进行比较是有欺骗性的；作为诗歌，法语诗歌生活在其它的时代：我们的诗歌始于法国诗歌。马拉美和丁尼生是同时代诗人，不过后者属于上个世纪，而前者属于本世纪。总之，作为我们诗歌源头的诗歌常常以不同的方式甚至是与兰波和马拉梅针锋相对的方式表现出来，这同样是千真万

①收在集体撰写的《图书文化》卷中，马德里，1988。

确的；我是说：既没有语言的决裂，也没有落落寡合，而是作为与街上的行人融为一体的意志。我想，尤其是沃尔特·惠特曼。

吉姆费雷尔的数字像霍尔的一样令人惊讶，尽管意义相反。魏尔兰再版了他最有名的著作中的一部：《戏装游乐图》。发行量是600册，其中100册是给作者和报刊的。这件事是说明问题的，因为在1886年魏尔兰已是著名诗人，而且不仅仅在法国：在整个欧洲都有少数贪婪的读者，在布宜诺斯艾利斯和墨西哥也受到尊重①。1876年马拉梅出版了豪华本《牧神的午后》：195册。11年后，在1887年，《诗集》出版，这是他自己选的集子：发行40册。至于兰波：他自己出资首次发行了《在地狱中的一季》，这是个对20世纪诗坛有着众所周知的影响的文本。发行量也只有500册；兰波自己拿了6本；其余的丢在印刷厂的地下储藏室，要不是一位藏书家在1901年发现，这些书可能就消失在那里了，这位收藏家直到1914年才把自己的发现公诸于世。兰波的另一个伟大文本《灵光篇》的命运同样离奇：1886年魏尔兰在《新潮》杂志上发表了这部作品，前面有个简短的说明，后来在同一年又油印发表，兰波那时正在阿比西尼亚，连知都不知道。劳泰阿蒙也曾支付他的著作《马尔多罗尔之歌》的出版费；出版后被埋在出版者的地下室里，直到作者死后多年才由莱昂·布洛瓦和雷米·德·古尔蒙发行，他们对这本毫华的遗作给以热情的关注②。

吉姆费雷尔也列举了几个西班牙语的例证。最好的是《二十首情诗和一支绝望的歌》。这本小册子是1924年在智利圣地

---

①我本人曾对魏尔兰的情况做过一点研究。我发现直到1896年去世，魏尔兰的书的头一版都不超过600册，第二版不超过1100册。

②在吉姆费雷尔列举的例外中，最出色的是拜伦的《海盗》，第一天就卖了一万册，在当时，吉姆费雷尔评论说，这种普遍性有点类似甲壳虫乐队。

亚哥出版的。然而在西班牙却一直无人知晓，尽管1936年聂鲁达在我们语言范围内已是著名诗人。阿尔托拉吉雷决定再版此书，题目却改变了：《最初的情诗》。印数是500册。就我个人来说，我将举出两个与兰波和劳泰雷蒙同样悲惨的例子：古铁雷斯·纳赫拉与希尔瓦到死也没看见自己的诗集。《蓝》的前两版……或者《世俗的圣歌》的第一版的印数是多少呢？迪亚斯·米龙的《果壳》又有多少？这本书是维拉克鲁斯州的官方印刷厂在哈拉巴出版的；巴列霍的《黑色的使者》与《特里尔塞》呢？另一个例子，现在是意大利语的：翁加雷蒂的《被埋葬的港口》（1915）是本世纪意大利诗坛的力作之一，它的印数只有80册。这个书单可以随意延长，扩展到我们所有最有名、读者最多的诗人。

至此，产生了一个问题：印数的缺少到底是归于诗人们的决定呢还是由于公众无动于衷的结果呢？二者兼而有之。在其它文章中①，我曾试图表明，诗歌从根源上与现代性的关系就模糊不清。在上个世纪末冲突加剧，到了本世纪的前三分之一，在先锋派时期，冲突变成了断裂。诗歌轻视并常常嘲弄传统的价值，无论是道德上的还是美学上的；破坏语言；扭曲符号和它的含义；创造出许多充满迷人的语言的妖魔和具有欺骗性的、透明的良知在那里想入非非的水塘。公众的无动于衷是一个社会阶级的反应，资产阶级的反应，诗人们对它们所代表的现代性既渴望又厌恶。这个阶级首先受到形形色色的先锋派们的挑衅与污辱。一种普遍的恶意批评以及无知记者们的居心叵测为这种对现代艺术的反感进行辩解并为之火上浇油。然而，人们会看出，这种断裂从来不是全面的，而且过去和现在都不需要这样。

---

① 《弓与琴》，1956，特别是《淤泥之子》，1972。

1857年，《恶之花》的第一版出了十万册，拖了一段时间才脱销。四年之后，1861年，第二版的反响更大，无疑是因为法庭责成出版者撤去了若干被认为是不道德的诗篇。波德莱尔的辩护者不乏其人，其中包括维克多·雨果与戈蒂耶；两位青年诗人，马拉美与魏尔兰，在两本文学青年的杂志上，向波德莱尔致敬并宣称后者是他们的导师。然而这种承认的表示来得太迟了：波德莱尔已经受到了偏瘫的第一次打击并于两年后，即1867年死去。在他死后，这本书就没停止过再版；而且几乎翻译成了所有的语言。尽管波德莱尔已经死了一个世纪，他仍与我们同在。他的命运也是后来魏尔兰、兰波和马拉美的命运：这些诗人的著作为所有的图书馆所收藏，为成千上万的有教养的人士所阅读。1855年《草叶集》第一版问世，没署作者的姓名，但在第一页上印有惠特曼的肖像。一年后出了第二版，接着一共出了九版，每一次的篇目都有增加，直到作者于1892年逝世。第一版是795册；惠特曼不仅支付了出版费用，而且他本人就是印刷者。在第五版之前，惠特曼没有得到一分钱，第五版他赚了25美元！但惠特曼的确能看见，在不到半个世纪的过程里，他的著作的连续出版如何征服了狂热的读者，其中有些是他最优秀的同胞：爱默生和梭罗；后来有英国人斯温伯恩和丁尼生。1882年王尔德访问了他，1886年伊肯斯为他画了肖像。

波德莱尔与惠特曼的出版史是各种语言的所有诗人的出版史。前几版几乎总是微不足道的，但是经过一段缓慢却又平稳的时间进程，他们的著作终将达到大量的印数和广阔的地区。现在达里奥、马查多、加西亚·洛尔卡以及我们语言的其他诗人的再版发行量不仅数以万计而且是连续不断的。在其它语言中也重复着同样的现象，无论是阿波利奈尔或里尔克，蒙塔莱或曼杰利什塔姆。叶芝和艾略特的再版是经常的，而且达到了

十万册。青年评论家爱德华·门德尔森，奥登诗歌全集的优秀版本就应归功于他，不久前对我说，这位诗人的普及本的印数大约在四五万册。在所有这些例子中，我觉得其意义不在于出版的印数也不在于出版的连续性。畅销书，无论是小说还是眼下的热门书，都作为一种风云变化而出现；大家都急于买到它，但很快便会永远消失。畅销书中极少有能维持其成就者。它们不是作品而是商品。使真正的文学作品与纯粹的消遣性或信息性书籍区别开来的是，在后者注定要不折不扣地被读者消耗掉的同时，前者同样由于也仅仅是由于读者而具有死而复生的本性。诗歌不追求不死而追求复活。

在另外一些情况，历史的变化——无论是情趣的变化，还是社会信念或意识的变化——将那些生前有名的诗人发往炼狱。比如，聂鲁达、阿拉贡和艾吕雅今天为他们的政治过失付出了代价。我说"过失"，是因为斯大林主义，不止是一个错误，而曾是一种弊端。不过，我不知道是出于容忍还是出于犬儒主义，正如奥登谈到叶芝时所说，这些诗人由于他们的精湛技艺还将拥有读者：

时间以这样的诡辩
原谅了吉卜林和他的观点，
还将原谅保尔·克劳德
原谅他写得比较出色。①

诗歌作品被接受的程度与其日后的命运的差异呼吁着一种评论。从反感或无动于衷到理解的过度从来不是一下子实现的，而是需要时间。在此情况下，就该词的第一个意义来说，时间意味着文化：读者应当培养自己。这种培养，像所有的培

①这是《悼叶芝》中的一节，这里用的是查良铮的译文。

养一样，是生产性的：引起变化和转换。每一部诗歌新作都是对读者情趣的理解力的挑战；为了享受它，读者必须学习它的词汇并理解它的句式。这个过程在于忘却熟悉的东西和学习新鲜的东西；忘却——学习的过程要求一种内心深处的更新，一种情感和观念的变化。这种经验并非现代所专有；在英国，16世纪的宫廷和神职人员不得不学习“玄学诗人们”的语言，而在17世纪的西班牙，他们要学习贡戈拉及其追随者。这种现象在每一个时代、在所有的社会都重复出现。形式与艺术语言的争论几乎总和代与代之间的较量连在一起：旧与新、年迈者与年轻者之争。

当前的形势更加复杂。除了新与旧之间的传统之争外，还有一种更深刻的、属于历史与精神领域的冲突。按照我前面的启示，这就是一种背叛现代性的诗歌与一个社会阶级之间的分歧，这个阶级就是资产阶级，它既是现代性的创造者又是现代性最彻底、最富活力的产物。从浪漫主义至今，在和谐的时候——新的决裂紧随其后，这种冲突是如何解决的呢？尽管每个时代、每个读者与每首诗之间的关系各不相同，作为一般性的解释是无须顾虑的。我提出个简短的解释：从浪漫主义起，诗人们就是现代性的逆子；他们既伤害又赞美现代性；读者们再现了这种二重性并在这种伤害与赞美中认识自己，因为他们同样是现代性的子女，通过这种既孝顺又厌恶的纽带与现代性连在一起。现代诗歌曾经并正在批评现代性，正因为它是现代的；出于同样的理由，读者才通过它认识自身。从诞生时起，现代性就在与自身斗争；其模糊性与不断变革的秘密正在于此。现代性产生批判的态度和思想就像章鱼喷射墨液一样。这种批判，不可避免地要落到它自己身上。

二、量与值

这个思考是从一个问题开始的，这个问题分成两部分。第一，是量的范畴：诗歌的读者有多少？按照人们所看到的，数量问题，孤立地看，没有意义。读者的数目因社会与时代而异；同样，在每个时期内，甚至在每个人身上也有变化：晦涩、难读的艾略特，1920年只有一帮离经叛道者阅读，1940年变成艾略特主教，人们成群结伙津津有味地聆听。“多少”的问题只有和问题的第二部分联系起来才有意义：哪些人，哪个阶级的人阅读诗歌作品？哪些人包括多少人；或者说，使其溶解，不再是数目。哪些人的问题首先关系到空间的多元化：在哪里，哪个国家或哪个城市？紧接着，引进了一种时间性：何时，哪个时代，哪个世纪，哪一年？最后，何时何地又与一些社会阶级联系起来，和政治与宗教体制联系起来，和一种经济联系起来，和一种文化联系起来。何时何地溶于一个历史之中。阅读或倾听诗歌的公众的特征是一个历史问题。这个题目是极广泛的，在一篇这类的文章中是无法说清的。不过倒是可以提出几点看法和某种假设。何况，我的想法是更朴实的：提出为数不多的启发、迹象和鼓励，以便有人在为时不远的一天，写出一篇关于20世纪末的诗坛状况的论文。

我从头开始：荷马是希腊之根源，因而也是我们诗歌的根源。他伟大的诗篇、英雄道德观念是希腊和罗马人美学和伦理道德的典型。从某种意义上说，《伊利昂纪》和《奥德修纪》是古希腊人的《圣经》和《吠陀经》。儿童和少年们在学习加法和在体育馆锻炼的同时，背诵着那些古老的六韵步诗句。在罗马希腊化的伟大倾向中，也少不了相当于荷马史诗的奠基的诗作。不过《埃涅阿斯纪》是在罗马历史的正午写成的；与其

说是个创造，不如说是一个再创造，它不是源泉而是祭献。在中世纪和文艺复兴时期，维吉尔的诗歌形式的作用是对古代荷马诗篇的模仿。《诗经》对中国文明有着同样的影响，这是一部由孔夫子收集的古老的诗歌选集。《万叶集》及其后来的伟大的选集在日本起到了这种作用。从《吉尔伽美什史诗》，这可能是我们叙事诗传统的源泉，到《熙德之歌》，作为民族缔造者的语言是诗歌在所有文明中出现的共同特征。在其它的文化中，诗歌不仅与宗教和神话，而且与其它的艺术紧密地联系在一起。比如，我们知道阿兹特克人背诵、歌唱他们的诗作，更突出的是他们用诗歌来跳舞。古代社会的另一个共同特点：诗人们的结社、联络和兄弟之情。这种集团通常起着宗教和礼仪的作用。在许多民族，人们认为诗人有远见卓识、会占卜未来。这是一种普遍的信仰，理由很可能是这样的：诗人了解未来是因为他了解过去。他的智慧是一种源头的智慧。在所有那些社会中，从数学意义上来表达，现在和未来都是过去的"函数"。

诗歌文本的集子，真正的根基之作，构成了我们今天的世俗社会称之为经典准则的东西。没有这些诗篇，要认识和了解那些社会是不可能的；它们的美学、伦理学和哲学影响是巨大的。在希腊，悲剧靠叙事诗的滋养、靠自身的冲突，也靠它的英雄人物的滋养；同样，哲学是以荷马的批判、以其神学和伦理道德开始的。古典准则是通过对青少年的教育而演变的；诗歌是青年履历中的核心素材。因此，在公民和宗教教育以及军事训练的同时，诗歌是成人生活中两个重大方面的开始：行动与观察。市民、贵族、骑士、满清官吏，纳瓦独裁者和其它称呼古代在和平与战争时期领导社会公共事业的团体和官衔的名字：他们都要在一个诗歌传统中接受教育并成为楷模，这个传统无论在口头上还是行动上都启迪着他们。

在其它领域，诗歌的影响同样是深刻的，尤其是在亲密生活方面：情爱、友谊、欢乐、在神或他人不幸面前的善心（面对普阿摩斯的阿喀琉斯）、孤独、思乡痛苦的排遣、记忆脆弱的领地。诗人们帮我们认识激情、同时也帮我们认识自身：嫉羡、情感、残酷、虚伪，总而言之，人类灵魂所有的复杂。西方第一首伟大的爱情诗篇产生于公元前 3 世纪：忒奥克里托斯的《女巫》，一位不幸的姑娘希梅塔的崇高、愤恨、纯贞的情爱的伤心故事。后来在罗马，卡图卢斯和普罗佩西奥使爱的阴暗角落曝光并发现了致命激情的居心叵测的力量：醋意。没有他们，莎士比亚也许孕育不出奥塞罗的形象，普鲁斯特也写不出斯万的弥留之际。从封建时代到资产阶级时代，诗歌依然在激励着武士与情侣：佩尔塞瓦尔和罗兰，文明的爱情和彼特拉克风格，放荡不羁者与浪漫者。当代女权主义的根源之一是17世纪的“爱的法庭”。像在古代在东方一样，诗歌也养育了哲学家：从圣托马斯到马吉亚维罗，从培根到叔本华，从蒙田到卡尔·马克思，凡是我们伟大的思想家，没有哪一位没写过诗歌或者其作品没镶嵌上诗人的诗行或警句。从这个角度上说，数量的问题就迎刃而解了。我们不晓得有多少罗马人阅读奥维多，多少意大利人阅读彼特拉克，多少法国人阅读龙萨；不过，我们知道什么人在阅读。多少不居，这些读者是社会的头脑和心灵，是社会与行动的核心。尽管他们属于领导阶级，许多人却是已经建立起来的秩序的叛逆与批判者。其他人则是孤独者或隐士。

从19世纪末开始变化。在浪漫主义伟大的野战之后，诗歌收兵了：在地下作战，在陵寝中密谋。不过，正如人们所见，这收缩是一个胜利：昨天那些可恶的诗人今天无一例外地变成了神圣的楷模。更严重的是取代了人文学科，因为它们再也不是我们教育体系的核心。时代的标志：波德莱尔用拉丁文

写了一首诗，兰波在学校赢得了拉丁文作文的头等奖，劳泰阿蒙从何塞·戈麦斯·埃尔莫西亚的一篇论文中学习了文学准则，后者是个严格的古典派，《伊利昂纪》的出色的译者——不过惠特曼是第一个既没进过大学也没研究过人文学科的伟大的诗人。失还是得？我说“得”弥补了“失”。惠特曼继承了另一个传统，像希腊罗马传统一样令人尊敬的传统：《圣经》及其派生物。

今天科学占据了拉丁文和希腊文的地位。这种变化是自然而又合乎情理的。不自然而且完全不合情理的是“唯科学主义”的至高无上，这是一种现代的迷信。每一门科学都可以在其特殊的领域以权威的口吻说话：不存在单一的科学，只有多元的科学。然而唯科学主义将物理的、化学的或生物学的推论移植到不属于自然科学的领域：历史和人类社会、个人及其激情。另一方面，没有人文学科智慧的财富，可能有自然科学的活动吗？或许有，但代价是极大的。弗洛伊德与爱因斯坦从来没有忘记过经典作家。

比科学主义者的迷信更危险的是社会科学的繁衍。我不是指它们真正的可以估量的价值，尽管其估量的手段是脆弱的而且其结论是与事实不符的，我是指打着教授和科学研究者招牌的思想家们滥用那些结论的方式。危害是双重的：政治的与美学的。除了完美形式和精神愉悦的楷模之外，在两千年中，我们的古典作家还是政治智慧的宗师。今天这个职能是由社会学家来完成的。大部分人对古典遗产都一无所知或缺乏重视。他们固守自己的教条，宣讲自己枯燥乏味的课程，解释一切社会现象，就是不提自己在现代世界奇怪的立场。他们以现代的名义，成了知识界与政治界一种新的蒙昧主义的代言人——有时是调解人。他们是令人不能无法的诡辩家，是启蒙运动的不称职的继承者。最近一个时期，我们都成了生活在“官僚社会主

义制度”下面的欧洲国家巨变的见证人；要想从这些教授的著作中找到一点点关于巨变的预兆是徒劳的，就是现在，也甭想找到对这不可思议的历史变迁的任何解释。要找到顺理成章的、预见到了这些日子所发生的变故的批评者，必须重读那些持不同政见者和被驱逐者的文本。教授们的盲目性来自他们对意识形态、对梦想的真实领域的信仰，来自他们对历史的藐视，而历史是受事变和不可预见的王国制约的。古典文学浸透着历史事变的偶然性。马吉亚维罗与孟德斯鸠、托克维尔和马克思都善于阅读古代诗人和历史学家的著作；今天大学的政治学者们读什么呢？有例外，的确，不过毕竟是例外。

将自然科学的方法用于对社会及其变化的研究至今从未达到预期的结果。糊涂而又自负的理论家们置这种失败于不顾，依然将这些方法移植到文学上。他们忘记了不同的现实要求不同的方法与标准。细胞的演变与人类社会的演变不是一回事；同样人类社会的变化也不足以解释文学与艺术的变化。首先是作品缩小为纯社会文献，紧接着，肯定那文本没有说要说的事物。更确切地说：文本掩盖了社会的政治的现实。发现这个现实是批评家的使命。阅读一个文本就是要对它进行破译，要除去那些主观加上去的含义，揭示语言所掩饰的东西。文学批评变成了发人深思的侦察行动，比福尔摩斯、托尔克马达以及检察官维辛斯基有过之而无不及。“风暴”变成了烟火，以它多彩的光芒掩盖了无耻的事实：现代帝国主义的诞生。普罗斯佩罗与卡利班之间的关系是欧洲主子与殖民地奴隶的关系。文本是用谎言编织起来的；当批评者将它拆开时，便揭穿了撒谎的作者，独裁与压迫的同谋。谁也逃脱不了这些威严的法官的滑稽的审判。

这些变化没有影响到写诗的艺术，而是影响到了读诗的艺术。把《奥德修纪》当作一个文学文本来读和当作社会文献来

读不是一回事。如果我们把它当作一个奇妙的冒险故事来读，其中英雄群体的参与，他们受强烈而又单纯的激情所驱使，整个故事是用一种完美的语言艺术叙述出来的，既平铺直叙又超凡脱俗，人们对尤利西斯的精明怎能不着迷呢？他骗了独眼巨人波吕斐摩斯，又揭露了企图困住他的女仙喀耳刻的情网。对于把它当作文献来阅读的人来说，这些情节不过是人类迷信史的一节。喀耳刻的童话可以表明一种对巫术信仰的研究以及它与性的关系；波吕斐摩斯的童话可以当作对土著（库克罗普斯人）部落与一小撮帝国主义冒险家之间的斗争的影射来阅读。《奥德修纪》描写了对历史学家来说无疑是很有趣的习俗，然而它既不是历史故事也不是有关人种学的报道：它是一部诗，一种语言的创造。在某些段落的美感面前，谁若是不停下来品味，他准是蠢货。我们也不能将古老的诗作当作拼字谜来阅读，一旦破译，它就会向我们揭示荷马时代希腊的现实：一个由贫苦的农民、粗暴的武士和强盗、撒谎的诗人组成的迷信的农业社会，即又一个阶级社会的变种及其动荡不安。尽管粗俗而又简单化，某些这样的理解或许并非完全的不确切。不过这样阅读一部诗作，犹如在柯罗或莫奈的风景画中研究植物学。

在大学的范围之外，诗歌传统也受到了持续、阴险的侵蚀的威胁，正因为这种侵蚀是无意的，所以极难阻止。这种进攻不是某种批评意图的结果，像前面所说的学者们的情况那样，而是形形色色的机械论必然导致的虚无主义的结果。侵蚀的起因不是一种思想而是一个过程；出版工业的增长，与发行的威力结合起来，将古代思想、价值、情趣、意见的交流变成了一个现代的市场。文学，像艺术、科学和哲学领域一样，向来是一种交流，一个物质财富与精神财富的市场：图书是事物，而同时又是思想和美学的体现。因此，二次大战的前几年，一本在巴黎出版的有名的文学杂志叫作《商业》，这是不奇怪的。

这个标题，如果我没记错的话，是瓦莱里起的。我想，他在不无狂傲地影射存在于为数不多的严格的行家中间的罕见的精神与美学财富的交流。这是一个瓦莱里味十足的思想。同时，是一种揭示了文学与智慧商品化的工艺观念的思想。半个世纪以前的、建立在作品极少基础上的商业转化为现代的出版业，这是市场对于古老作法的又一个胜利。

市场链条中的环节：作者生产消费品（图书），出版者制造并在消费者（读者）中间发行。不断生产新产品的链条，这些产品，由于它们的本性，永远不能完全满足消费者的饥渴。现代资本主义的坦塔罗斯式的发明①：再发明，永远是再发明——永远无法满足。查理·傅立叶曾设想，在真正文明的状态——他称之为“和谐”——应生产一定数量的质量无以伦比、极为经久耐用的消费品；我们的社会则不同，人们力争生产最大数量的产品，质量平庸，尽快消费。我不否认市场经济的好处，它在发达国家创造了史无前例的繁荣（尽管这种繁荣常常是多余的，具有欺骗性的：刺激虚伪的需要而又不满足某些基本需要）。我认为随着生产和消费的增长，废品也在增长。堆积在书店和图书馆里的书山提出一个恼人的问题：对多余的怎么办？。

诗歌传统，正如我说过的那样，是两个轴交叉的结果，一个是空间的轴，一个是时间的轴。第一个存在于不停地互相联系的公众的多样性；第二个存在于一代又一代的诗人与读者的连续性中。不同领域的读者的相互联系以新鲜的血液和新的目光丰富了诗歌传统。马克思经常阅读但丁、斯汤达和拜伦，因为

①坦塔罗斯是希腊神话中的吕狄王。他把自己的儿子珀罗普斯剁成碎块给众神吃，触怒主神宙斯，罚他永世站在水中，水深至下巴，他口渴时水就减退；他头上有果树，他饥饿时树枝就升高。

不同的少数人之间的交流是不间断的，他们当中有些人喜欢哲学或经济学，另一些人喜欢小说或历史。这个习惯尽管已经衰弱，却依然存在：我最愉快的文学回忆之一是在物理学家斯蒂文·温伯格家的一个晚会上，人们自然地从基本粒子谈到多恩和马韦尔的诗歌。这种不同领域里的读者的多样性，相似的情趣和价值观将他们连在一起，就是一种传统。在这个传统的内部，意见可能是对立的甚至完全相反的，这并不重要：大家都读歌德，尽管每个人以不同的眼光。

在并不遥远的过去，传统还以希腊罗马的经典作家滋养自己。今天读的人少多了，尽管幸运的是它们没有完全消失，而且不时还会有各种语言的荷马、维吉尔、忒奥克里托斯、贺拉斯的译本问世。相反，我们阅读的其它语言的现代作家比我们的祖父辈要多。这张网由一致与对立交织而成，有些是明明白白的，有些是不言而喻的，它们构成了一个时代的文学对话。一种几乎总是寂寞的对话，独自在房间里与书本的对话。阅读时，我们便与母语的或各种外语的作家们对话，他们有些还在世，其余大多数都死去了。克维多在一首十四行诗中曾说，这首诗好像不是写在纸上，而是写在一个由于年代久远而变成了石块的建筑物上：

隐居在这些荒漠的宁静里，
带着少量却是博学的书籍，
我生活在与死者的对话中
并用眼睛将他们倾听。①

当代的出版业企图使读者的多样化消失在一个无人称的多

①荒漠在此指人烟稀少的地方。克维多是在莫雷纳山北部的一个小村子里写这首十四行诗的，他在那里有一座别墅。

数中。这并非是哪个人别有用心的举动，也不是一伙人的阴谋；这种倾向是制约出版活动的制度的本性所决定的。今天的文学商业被一种单纯的经济观点所左右：最高价值就是购书者的数量。赚钱是合法的；为“伟大的公众”生产书籍也是合法的，但如果中心意图是出版“畅销书”、娱乐性作品和通俗读物，文学就会死亡，社会就会堕落。有时作品的通俗与典雅并存：狄更斯与巴尔扎克、拜伦与维克多·雨果就是上个世纪的一些例证。然而人们无法忘记，西方文学的历史，尤其在现代，曾经并依然是少数人的历史：叛逆的、批判现存秩序的作家，发明新形式的小说和诗人，被认为是神秘难懂的艺术家。市场的逻辑并非文学的逻辑。

随着出版业变得越来越没有个性——这个领域已被强大的跨国公司侵占——经济观念在排斥文学。的确，尚未完全失去：有些古老而又令人尊敬的出版社在抵抗；这里或那里出现了一些小的企业，它们特别致力于诗作的出版，最后，在某些国家大学的刊物取代商业性出版社，出版难于销售的图书。对于后者，我有怀疑：19和20世纪的伟大的文学作品，几乎都不是在大学出版的。总之，除了这些值得称赞的例外，出版业力图增加出版量，但限制图书的多样性。与其它的经济部门相反，在那里产品的多样化是关键，而这里的倾向却是单一化。理想的情况是单一的读者：大家都只有一种情趣，大家都阅读同样的书。这些书是许许多多的书：每天出一种不同作者的新书。但所有的书，实质上是一本相同的书。

这种限制与单一性的倾向也影响了作者：从前为了一种类型的人写作，甚至为了一种交流对象而写作。所有的诗人都梦想过一种理想的读者：自己的读者。现在，作家必须面向出版者及其销售顾问；此外，每个企业，尤其是在美国，都是负责修改手稿的“编辑”。某些这样的作法孤立地看，是说得通

的、合乎情理的；就其整体而言，效果是可悲的：它们使作者、作品和读者的多样性受到威胁。损失是无法估量的，因为不仅失去了交流对象，尽管读者的数目有所增加，而且连交流对象的概念本身也在挥发。随之而来的是作者与读者的对话不复存在。最严重的是：人们从何处写作和阅读？对于电视与发行界支持的现代出版系统来说，所有的地方，甚至最遥远的地方，都在"这里"。而这里又是何处呢？在所有的地方，又不在任何一个地方。这里在时间中，即"此时此刻"。空间的轴消融在时间的轴之中。

市场的行为对诗歌传统的另一个轴同样具有侵蚀作用：即时间的轴。"此时"的优势磨断了使我们与过去联系的纽带。报刊、电视和出版物每天都在向我们提供此时此刻这里或那里、在帕歌尼亚、在西伯利亚以及在邻区发生的事物的形象；人们沉浸在此时此刻之中，它不停地眨着眼睛，并使我们产生一种持续的不断加速的运动的感觉。我们真的在运动吗，还是只在同一个地方不停地旋转？无论幻想还是现实，过去令人眩晕地离我们而去并消失。过去的消失便致命地引进未来的消失。从18世纪起，我们的文明就向未来发展。它在朝圣行动中的向导曾是进步思想，我们的北极星。几年来，这颗星暗淡了；现时继承了它的光芒。不过这是个没有重量的现时；它在漂浮而不上升，在运动而没有前进。它以为在走向所有的地方却哪儿也没去：它失去了向导的意义。目的的消失是对手段增长的报偿。我们的现时是既不向东也不向北的时间，简直就是没有方向。在文学传统的领域中，现时的扩张表现为瞬间联系的倾向。持久，完美的象征，让位于迅速的消耗。过去消失而未来渺茫；现时则在转瞬间变得尖锐：三个月时间只是一声叹息。瞬间爆发并消散。

诗人们曾是其人民的记忆。荷马歌唱一个英雄时代的事

物，讲述很多年以前发生的事情；对他来说，不存在未来：他生活在一个静止不动的社会上，他注视着过去，这过去是现在的楷模和源泉。往后，希腊诗人受荷马的启迪，罗马人受希腊人的启迪，卡图卢斯继承了亚历山大诗体，维吉尔是但丁在其地狱巡礼中的向导，彼特拉克是欧洲诗人的楷模，以此类推直至今日。每个诗人都是传统长河中的一朵浪花，语言的一个时刻。诗人们有时否定自己的传统，那只是为了创造另一个传统。这个现象是周期性的，在现代更为突出。从浪漫主义到现实主义，每个诗歌运动都创造了自己的传统。超现实主义者创造了诗人名册，这是一种既包括中学年终考试也包括“最终审判”的可笑的模拟榜；每个诗人旁边都有个成绩：波德莱尔8，兰波9.5，劳泰阿蒙10（提名表扬），克劳德尔5，瓦莱里1，阿普列乌斯6，维吉尔0，但丁8，萨德10（特别提名），等。诗人中的大部分都选择了他们的前辈：艾略特选择了“玄学派诗人”和拉弗格；庞德选择了卡瓦尔坎蒂和李白；聂鲁达选择了惠特曼，博尔赫斯选择了另一位与聂鲁达的不同的惠特曼，而惠特曼选择了纽约这个享有自由特权的世界的一位叫瓦尔特的不知名的诗人。过去的创造从现在面向未来。所有的诗人都希望日后有人阅读自己的作品，而且读得比他在世时更深刻、更广泛。诗人知道自己不过是链条中的一环，是连接昨天和明天的一座桥梁。但在本世纪结束时，他突然发现这座桥梁悬在两个深渊之间：过去的深渊在远去，未来的深渊在倒塌。诗人在时间中感到迷茫。

对诗歌来说形式是实质性的，因为这是我们对抗死亡与岁月消耗的手段。形式是为了持久而采取的。有时是一种挑战，有时是一座堡垒，有时则是一个纪念碑，但永远是一个持久的意志。凝固而又变化的时间，它不是以固定不变而是以一种活的结构来对抗真实的时间。无论十四行诗或民谣，意大利的十

一步韵或日本的短歌，自由诗还是散文诗，一切形式和格律都为了渡过岁月与世纪的海洋，人类记忆的方舟。艺术是形式的意志，因为它是持久性的意志。当一种形式已经磨损或者变成模式，诗人就该发明一种新的形式。要不就找一种古老的形式并进行加工：再创造。一种形式的创造往往是二三百年以来的创新：就像庞德重新创作了中国的诗篇，阿波利奈尔在歌谣中复活了中世纪的韵律或模糊的音乐，发生却没有重量，就像达里奥学习魏尔伦、魏尔伦学习维永一样，其创新也不过如此。然而与真正的创新相比，工业更喜欢可以消化的创新，与形式相比，更喜欢模式。

本世纪上半叶，在各个艺术领域都是一个发明创造的时期。因而也就是一个无法普及的新艺术的时代，就像象征主义的情况那样。所幸的是诗人和艺术家们得到了某些保护人、出版家、艺术画廊和收藏家们的支持。今天千万人在博物馆中赏识的现代艺术以及大家引用与购买的图书，在不过半个世纪之前还是少数人的艺术与文学。在第二次世界大战以后，艺术活动成倍地增长：博物馆、画廊、联欢节、国际拍卖、黄金的河流、出版物的海洋。同样的情况也发生在出版界，尽管规模要小得多。不过无论是在视觉艺术方面还是在文学方面，铅版都占支配地位。时髦的字眼儿："后现代主义"，表明一种折衷主义。在绘画以及其它艺术领域，改头换面之作比比皆是。有人会说我在夸张。或许就该夸张。尽管这方面的原因是复杂的和多方面的，我坚信主要原因之一是古老的文学艺术交易变成了现代的金融市场。这种经济变化和西方民主中道德与政治范畴内的另一种变化是同步发生的：公民变成了消费者。

三、总结与预测

我对世纪末诗坛形势的描述是不完全的；不过是个速写，是个略图。然而，我觉得已经表明了影响诗歌传播的障碍以及它维持生命的手段。不，诗歌并非在挣扎。有时它给人一种疲惫、消沉，甚至是无生育能力的印象；自浪漫主义时代以来，第一次在近三十年中没有出现任何形成规模的诗歌运动。不过在其它艺术领域同样如此。这种现象并未妨碍出现好的诗人和艺术家：每个时代都有自己的诗人和艺术家。没有出现诗歌运动反映了我们时代所经历的巨大变化之一：决裂传统的暮色。这是表明现代性或其变化已近尾声的信号中的一个①。有些人会问，还会有仅仅在三十年前有过的那么伟大的诗人吗？这个问题是一种文学错觉的产物；每一代人都在重复同样的怨言：达里奥的同代人为贝克尔叹息，贝克尔的同代人为埃斯普龙塞达叹息，埃斯普龙塞达的同代人为梅伦德斯·巴尔德斯叹息。这个现象是周期性的、普遍的，各个时期和各种语言无不如此。而且，对诗歌的说法，同样适用于小说和其它的文学门类。文学在死亡吗？不，我们生活在一个深刻的精神和心灵上的苦恼与激烈的历史动荡并存的时代。一个时代在结束。是另一个时代在诞生，还是我们所看到的经历的是现代的变形？诞生或者再生，本世纪末的标志是一个疑问。不过一切朦胧的时代在文学艺术的创作方面都曾是丰富多彩的。使我不安的不是诗歌的健康，而是它在我们生活的社会上的地位。

被金融市场消耗侵袭最严重的艺术恰恰是那些表面看来最

---

①我在其它文章中曾论及这个内容，尤其在《淤泥之子》（1976）中以及在这个集子中的一篇文章——《决裂与汇合》中。

受益的艺术：变成了消费品的绘画与小说。如何看待这一切变化呢？一方面，在把效益标准引入一个由不同的价值观念所制约的领域时，曾使艺术堕落；另一方面，却又刺激了艺术的生产。生产的普遍平庸无关紧要：杰作终究会不可避免地脱颖而出。至于诗歌：尽管注定要在墓穴中埋没，却依然存在。从这一切推断出环境是艰苦的——几时不曾如此？——但并不是没有希望的。

我在反面影响中延伸得很远了。现在该指出些有利的兆头了。尽管不多，并非无足轻重。我曾指出一些，但还有些不曾提到，也许它们是最有成功希望的。我把它们全都简单地说一说。在大市场的边缘，许多地方出现了致力于出版诗集的小出版社；翻译界在紧张地行动，专门刊登诗歌的杂志成倍地增长；诗歌爱好者的国际团体的存在，这些小组之间进行着超越政治和语言界限的通讯联系；国际诗歌节丰富多彩；公开的朗诵蔚然成风，不停地扩展，已经波及到电台和电视台（尤其在美国和大不列颠）。总之，诗歌有着广泛的读者，尽管分散，却在一年年增长，这样说并不冒失。在西方，诗人已经没有伟大的浪漫主义者那样的社会影响，然而在拉丁美洲和其它地区，诗人依然是众所周知的人物。在前苏联、中国和整个中欧，诗人们卓越地参加了争取民主和反对官僚统治的斗争。

1988年，根据多纳德·霍尔的说法，菲利浦·莫里斯公司向一位专家——路·哈斯提供了一份关于美国人与艺术的调查报告。此后不久，国家艺术中心公布了哈里斯的统计表。一些数字如下：9 700万美国人每年至少参观一次艺术博物馆，7 000万人观看芭蕾舞和现代舞演出。美国有多少个摄影者？ 9 000万。有多少业余爱好者研究并实践芭蕾和舞蹈？4 000万。在这些数字之后，令人难以置信的是4 200万美国人写诗或短篇小说。对诗歌与短篇小说——游动在散文诗与叙事文学之间的门

类——的爱好并非美国所独有；大家都知道有许多人写诗，尽管有发表机会的人不多。这些爱好者是强大的读者群，所以令人奇怪的不是有4 200万秘密的作者，而是他们当中很少有人购买和阅读诗歌书籍。这如何解释？私人作者对大众作者的嫉妒？我不相信。我设想一种答案：自发的作者不能变成积极的读者是因为他对文学的现状以及诗歌的新形式缺乏足够的了解。除了极少数的例外，他们的情趣与其前辈的相同，他们共同的处境以及作品的古老形式正是由此而来。受这种自我表达的正当而又模糊的欲望所驱使，业余爱好缺乏经常阅读优秀诗作所提供的学识。这不仅是一种理论知识，而且是一种会变成第二特征的经验，即一种可操作的学识。这种状况的主要责任者，是出版者和教育制度，尽管不全是它们的责任。

出版家不知道诗歌创作业余爱好者们是强大的读者群。这不奇怪：几乎所有的出版家都是技术领导的组成部分，他们崇拜模糊的社会科学，蔑视古典文学，对诗歌疑虑重重：一些人认为它是一种无用的活动，另一些人认为它已经是过时的玩艺儿。因此，要从教育出版家及其助手与代言人开始。这是很困难的，但并非完全不可能。尽管改变这巨大的工业是行不通的，甚至连想也不敢想的，然而创建自立的生产满足少数人所需图书的小单位是可行的。或者说：要争取精神与美学的情趣、爱好和兴致的多元化。美国的“新倾向”出版社就是一个很好的例子。杰米·劳林出身于舒适家庭，50年前在哈佛学习。爱好诗歌却对他的老师们感到失望，于是决定到拉巴洛住一段时间，以斯拉·庞德是那里一伙诗歌研究者的中心——以斯拉大学，正如庞德本人对这个圈子的称呼那样。经过6个月的共同生活，庞德与劳林达成一个协议：后者将成为出版家，致力于出版庞德、威廉斯和当时其他诗人的作品。于是“新倾向”诞生了。出版社已历经半个多世纪，做到了两件同样艰难

的事情：其一是没变成一个巨大的跨国集团，其二是不仅出版了许多高质量的美国诗人的作品，而且出版了欧洲和拉丁美洲现代诗歌大全。

在刚刚出版的一本优美而又聪明的散文中（《出版者的回忆》，1989）劳林指出，庞德向他推荐了哪些图书应该出版而没有告诉他如何销售。他补充说："或许他不知道。要么对他无所谓。如今我不能重复他的原话，不过我记得，他不止一次对我说，他的一部作品，能在一本平庸的杂志上发表，能到达27个读者的眼前并使他们心潮激荡，这就够了。这27个人日后就能传播他的作品。"庞德并非没有理由：一本书的宣传不是靠高音喇叭的广播，而是靠悄悄地口口相传。劳林很有见地，对庞德的奉告没有完全照办；比如，没有出版马约尔·道格拉斯的怪诞的经济理论。相反，他立刻就领悟到，新的文学，尽管遭到大学教授和官方评论家的一致蔑视，却能征服为数不多却是激情汹涌的读者。这是一件反潮流和有意为少数人而作的事业。庞德在一封信中对他年轻的朋友说："从对上帝的爱出发，考虑一下有一次我对你说的事情：任何为了钱而写的东西都一文不值；唯一有价值的是那对抗市场的创作。没有比钱更有毒的东西了。如果有人收到一张巨额汇款单，他马上会想到自己做了某件事情，但是很快他的血管里流的就不是血了，而是墨水。"这几行文字是在1940年写的；9年后他又旧事重提："美国所有古老的有名的出版社的破产都是上帝热爱人类的标志。没有任何一个例证表明，它们哪一次曾帮助过在世的作家或文学。"

独立的作用可以和保护机体的抗体的产生相比。一伙聪明的年轻人，周围是普遍的冷漠，他们集合在一起并决定办一本杂志。他们中间的一个显得像勇敢、机智的船长一样，能在腓力士人的土地扎营。时过不久，杂志变成了一个有影响的出版

社，它的图书改变了读者的情趣和思想。我说的是安德烈·纪德和卡斯东·卡利马尔德的《法国新杂志》。在另一些情况中，杂志是围绕着一位伟大的人物创办起来的：《西方杂志》与何塞·奥尔特加·伊·加塞特。这本杂志，它的图书以及奥尔特加·伊·加塞特的作品本身，对于我这一代人的精神鼓舞是巨大而又深刻的。我那时20岁左右，在到达我手里的《西方杂志》的书中有纪廉的《赞歌》、加西亚·洛尔卡的《吉卜赛谣曲集》和阿尔维蒂的《石灰与歌》。稍后，何塞·贝尔加敏的《十字与横线》出版了不少杰作，其中之一令我们大家震惊：聂鲁达的《大地上的居所》。在那些年，在布宜诺斯艾利斯出现了《南方》杂志；主持人是维克多丽亚·奥坎坡，帮助她的是一位谦虚而又敏锐的天才：何塞·比安科。《南方》也出版图书，在其名下出的许多书中，有博尔赫斯《交叉小径的花园》和哈维尔·比亚鲁蒂亚的《死神的怀念》；有时，矿工们从地下到表层来，在出版界碉堡的暗道里滑行，变成这项工业的王子们的顾问和鼓动者：诗人T·S·艾略特及其在伦敦费柏出版社办公室。

举更多的事例会令人厌烦，不过补充两个这些企业的突出特征并无不妥。第一，它们的诞生应归功于一批作家、一般是青年作家的集体行动；这批人直接感到，并不总是清楚地，有某种新的与众不同的东西要说，杂志和出版社不仅表现一代人的新颖与独特，同时也表现一种情感、语言和观念的新颖与独特。如果无任何新东西可说，出版社就会灭亡或变成一种交易。第二，杂志及其出版物表现少数人的情趣与倾向；因此，它与占统治地位的形式和主张背道而驰。上述两个特征为这个现象下了定义：这是一种与已经建立的秩序的决裂，是一种不同的文学的突破。无论决裂还是突破都是相对的：每一变化都证实了传统与继承，每一个创新都从过去的发明中吸收营养，

每一次决裂都是对前辈作品的重申与敬意。

这种肯定与否定、决裂与孝忠的双重运动，在所有的文学中，尤其在现代文学中，是持续不断的。如今在文学生活中这种现象的缺乏是一个令人不安的苗头。现代少数人的行动曾是文学传统清新的气息。少数人及其体现——杂志和小出版社——为了所谓的一致性而消失，这不仅意味着作为文学的活生生的机体的被阉割，或许意味着它的死亡。文学可能不复存在：只有畅销书。我担心这并非少数出版者的理想。但愿这个梦想永远别变成现实。不过在所有的艺术领域，我们确实都生活在一个模糊不清的时期。毫无疑问，当代文学缺少点“什么”。这点什么就是“不”这个音节，这个音节向来是伟大的肯定的预兆。我确信，隐藏于本世纪末的皱折中的这点“什么”正在孕育中。

对出版者的教育是保住文学传统的条件之一，它是少数与多数、决裂与发扬的两方面的行动。另一个条件是对教师们的教育。我已经指出把文学作品看作历史和社会文献的现代倾向的有害结果。这种精神时尚并非由于学者们的长期卖弄，尽管这也是一个因素，而是由于正统观念一贯形成的精神痴迷所致。马克思说，对于某些人来说，除了对世界“普遍的概括和泛泛的解释”之外，任何东西都没有吸引力。他是指宗教而言，没想到竟预言了自己学说在20世纪的命运。另外，在历史上，诗歌成为正统观念的全面专制所歪曲和阉割的对象并非第一次。那部归功于孔夫子的包括许多诗歌的伟大选集（《诗经》）常常使人想起了西班牙情诗的传统。然而官僚们的假正经将这些歌唱最独特、最卓越的激情的诗篇变成了死板的影射和道德寓言。官方的解释去掉了那些使情侣聚散的激情的纽带，硬加上约束王公与臣子之间关系的法典准则。在我们的文明中，犹太教或基督教，不同的正统观念同样使著名的情诗发

生了变化，如《歌中之歌》变成了耶和华对以色列、耶稣对其教会的爱的宗教隐喻。对肉体的否定，由于柏拉图主义在基督教哲学中的影响更加严重，使得伟大的梅嫩德斯·佩拉约抱怨桑塔·特雷莎的放肆，因为她利用以爱情为主题的民歌形式来歌唱灵魂与其上帝的婚礼。在“拉曼恰河”的彼岸，在诗人奥登临死前不久，又重演了同样的事件：他也为圣胡安·德·拉·克鲁斯某些段落过多的性感而强烈地惋惜。

然而与宗教正统观念的审查相比，某些唯科学的理解更为滑稽。我此刻想的并非社会学，而是心理分析。有些教授坚持认为《心灵之歌》是一首世俗的爱情诗，而《昏暗之夜》① 是一位从家中逃到林间空地与情人相会的姑娘的历险记。把这样的诗篇当作世俗爱情的文本来阅读——或者当作对受压抑的或许是对同性恋性欲的赞歌——无异于中国文人将《诗经》当作政治来阅读。这种性质的阅读是简单的和简单化的：不懂得这些诗篇的模糊性，它们在神圣与平凡、心灵与情感、精神与肉体之间不停地徘徊。这种模糊不是圣胡安·德·拉·克鲁斯所独有，它出现在所有伟大的神秘的文本中，无论是基督教的还是穆斯林的，也不管是印度的还是道家的。只有在新柏拉图主义者中间，E·R·多兹指出，躯体与灵魂是截然不同的（并非全都如此）。东方的密宗，西方几个诺斯替教派，是这种古老而又不可遏制的将情感与意识、行动与象征混为一谈的倾向的极端而又彻底的例证。

从另一方面说，宗教与性爱之间的混淆是世俗诗歌的一个持久的特征。但丁和多恩，克维多与波德莱尔，洛佩·德·维加与索尔·胡安娜，彼特拉克与龙萨，诺瓦里斯与布拉克，不

① 《心灵之歌》和《昏暗之夜》都是西班牙诗人圣胡安·德·拉·克鲁斯（1542—1591）的作品。

用说小一些的诗人，像梅德拉诺和洛佩斯·维拉尔德，都持续不断地使用宗教的陈述形式来表达自己热恋的经历。圣胡安·德·拉·克鲁斯寻找强烈性爱的意象，而且其中来自民间诗歌与来自文人诗歌的一样多，这是再自然不过的了。但是如果想一想伊斯兰神秘主义诗人的语言或者印度密宗的文本，圣胡安·德·拉·克鲁斯就显得胆怯了。在后面的文本中，比如说，Sukra（精液）同样用来指顿悟（bodhicitta），而性高潮和陶醉同样都叫作极乐。既然没有比人类得到满足的爱更大的幸福，也就没有比被拒绝的爱更大的不幸，那么怎能不将它与神秘的爱进行比较呢？它们都是同一个生命力的表现……这个小小的插曲至少可以说明我们所说的对所有的学者进行教育的含义。我不是看不起他们的知识，他们的知识很多而且各不相同，但他们必须重新学习把诗当作诗的文本而不是当作社会的或心理分析的文献来阅读①。

我对教授们很严厉是因为我认为诗歌传统的继承在很大程度上取决于他们。没有希腊的教育家们，谁也不会背诵荷马的诗篇，希腊也就不成其为希腊。此外，我承认，诗歌传统的持续尽管受到摧残，也还多亏了他们；与古典文学的末落不同，民族的诗歌传统还有生命力而且几乎在所有的大学都得到扶植。在美国，青年对诗歌的爱好以及这部分读者的活力归功于大学对诗歌语言传统教育的关注。在一些国家，如英国、俄国，德国和日本，对诗歌传统的热爱是令人尊敬的，而且完整无损：莎士比亚对英国人来说依然是一位上帝，歌德对德国人，普希金对俄国人来说也是如此。在西班牙语美洲，这个传统已是垂危，或者在某些国家已然消失。不过那是一个病态的

①多明戈·茵都拉因在他卓越的《圣胡安·德·拉·克鲁斯诗集》的版本中所作的就是这种优秀阅读的范例。

大陆，世界的任何部分，历史记忆的丧失都不像在我们的国家那么普遍、深刻，后果那么具有破坏性。

我应该补充的是大学对于诗人们的态度有很大的变化，尤其是在美国，那里的大学是最好的、最富有的。从前，大学里的诗人屈指可数。在19乃至20世纪，没有任何一个能置身于伟大诗人之列。然而在第二次世界大战之后，美国的大学向诗人们敞开了大门；不仅邀请他们朗诵自己的诗篇，而且请他们上讲台并主持研究班。我对这种变化悲喜交集。资产阶级和学术团体往往把诗人看成贱民和既无职业又无益处的个体，现在给了他一个位置；同时，大学的固定的存在，基本上是脑力的乃至书本的，处在城市生活之外，这会切断他的视野。诗人的经验应该是直接的、广阔而又多样的：在银行里工作对艾略特没有坏处，在仰光当领事对聂鲁达也同样。不过，美国有些当代最优秀的诗人，如罗伯特·洛威尔和伊丽莎白·毕晓普，他们都安然地越过了这个国家的大学的纯洁的天堂。或许因为他们在校园里找到了生活动荡中一时的宽解。另一项革新："诗歌车间"，诗人在那里向大学生传授技能。这些车间几乎在美国所有的大学中运转（在墨西哥的大学中亦然）。我觉得弊多于利。如果要"教写作或许应该重开古老的作文课程、修辞学并学习经典范例。

诗人们在大学里隐居，像在中世纪那样，然而他们抛弃城市将是致命的。维永是大学之子，是在巴黎的街道上长大（和毁掉）的。维永典型的诗歌同时满足情感和精神、亲昵与集体的需要。一些是深刻的而另一些与岁月的流逝 融 为 一 体：爱情、忧伤、悔恨、观念，整个情感的范围。诗歌吟唱正在发生的事物；它的功能是使日常生活成形并可见。我没说这是它唯一的作用，然而的确是它最古老、最持久、最普遍的作用。尽管并非所有的民族都有一部《神曲》或一部《失乐园》，却都

有一个诗歌传统——民歌、歌谣、谣曲——与其历史本身融为一体。在所有的时代和所有的地方，都产生过爱情或决斗、孤独或同乐的民歌和谣曲。这些诗歌是在寺庙和广场、沙龙和酒馆、剧场和茶话会上演唱的。这个传统依然活着，就像作曲家、音乐家、歌唱家周围的广大群众所表现出来的那样。电视、广播和唱片不断复制他们的作品、他们的声音和他们的形象。尽管诗歌和音乐的形式有所改变，我们时代的约翰·列侬或随便哪一个民间诗人的题材与十六、七世纪的谣曲和民歌是没有多大区别的。质量呢？像药店里一样，无其不有：好的总是罕见。但无论其妙处是什么，这些民歌都在满足一种心理需要，这种需要在今天像在三百年前一样强烈。或者说：像几千年前一样强烈。

当触及到这个话题时，我又发现了一种缺欠。在当代著名的诗人中，很多人对扶植传统的类型感兴趣。这是一个很大的损失。传统的诗作和民歌是我们最生动、最纯洁的诗歌遗产。这是一个在所有语言中都存在的传统，而在我们的语言中特别丰富。它和语言同时诞生，培育了“谣曲集”，飘洋过海，在美洲大陆得到了传播。这些诗歌中有许多是无名氏的作品，其余则是我们最伟大的诗人所作，集体与个人的崇高的结合。在20世纪的前三分之一，西班牙诗歌的复兴在很大程度上归功于传统抒情诗的生气勃勃的影响，首先是贝克尔，然后是马查多兄弟使这一传统保存下来并日臻完善。在美洲，我们既没有一个加西亚·洛尔卡，也没有一个阿尔维蒂，尽管我们的确有过黑人诗歌的短暂的火花。然而，不管传统的民歌和谣曲多么具有吸引力，当代民间诗歌也没有理由重复这些样品。诗人应该根据我们城市的生活和语言去寻找新的形式和格律。吸收传统的精神而又不采用其形式的诗歌的范例是法国超现实主义诗人雅克·普雷维尔。我所列举的情况——还可补充布莱希特的例

子——是孤立的。明天的诗人或许会开发这广阔的领域，它是人民的灵魂。

肯定会有人吃惊地皱起眉头来，因为在读城市诗歌时，我没提到“承诺派诗人”。在20世纪上半叶，政治诗歌有很大的影响，但这些年中的诗作中能达到真正诗歌的世界水平的是极少的。政治诗歌的作者们离新闻太近而离事件太远。新闻会在宣传中溶化而事件则是突然出现的历史。这是一个哑谜的现实，为了不被吞噬，我们必须对它进行破译……历史已经吞没了“承诺主义”的诗人。他们信仰正义和人类的解放，然而他们的信仰是盲目的，并将压迫者和独裁者混为一谈。他们缺乏深入；或者说：缺乏远见。因此，他们的诗作，在不到三十年的时间中就已经老化。20世纪政治诗歌的历史，就其两个侧面——“社会主义现实主义”和“承诺”而言，是我们时代最奇怪的现象之一：许多艺术家和知识分子热衷于独裁制度。“极权诱惑”的神秘，正如雷维尔所称，是心理的和历史性的；属于对道德误入歧途和对集体神经错乱的研究。或许有两种因素起决定作用：对绝对的激情和对权力的崇拜。意识与专权。人们对这个题目写了许多但谜底尚未完全揭开。

在这些页面中，我不止一次提示一个核心事件。我是指新诗歌的不普及性，若干年后这些遭流放的作品又被读者奉若神明。以一种天文学的规律性，其观察古老的“诗歌公理”的神秘行动并非随心所欲，“现代”诗人们是在黑暗中开始的；后来成了讽刺的目标和嘲弄的对象；最终在赔礼道歉和表示尊敬的公开活动中无一例外地被奉若神明。有些时候，这种承认是死后才获得的。并非总是这样：艾略特、聂鲁达和瓦莱里生前就变成了神话。波德莱尔在他的时代就曾指出这种现象的周期性，他在《奉告文学青年》中这样写道，1990年的新诗人仍可从这些话中得到益处：“至于那些以聪明才智从事诗歌创作的

人，我奉劝他们永远不要放弃。诗歌是最有收获的艺术之一；不过它是一种收效很迟的投资——尽管其收益却很高。我向那些嫉妒者挑战，他们会引用我那些会使出版者破产的很好的诗句。”

我说的是出版的市场，而不是新的通讯手段。我不想重新挑起关于所谓技术虚无主义的争论，也不想重提这争论与诗歌的关系。我在几篇文章中都谈到了这个问题①。我不想重复这些文章，只想指出我在其中试图表明在现代技术与诗歌之间存在的实质性的对立。前者不是世界的形象，而是一种实践，一种旨在改变世界的行动，从某种意义来说是要使世界变得空洞，后者则一向是世界的一种体现。然而，我指出，诗歌已在运用通讯的新手段并奉劝诗人们更大胆、更具想象力地使用这些手段。诗歌曾与所有的社会共同存在，并利用了这些社会为它提供的一切通讯手段，从贝壳海螺到最精致的乐器，从一块砖上的雕刻到微缩的手迹，从图书到唱片和录音磁带。

像经常发生的那样，我最初对这些问题的思考与我某些诗歌倾向吻合：视觉诗，运动着的文本和一首题为《白》②的诗歌的出版，在这首诗中，我想以不同以往的方式，将诗歌的写作与阅读这两个轴心结合起来：空间和时间。在《白》的情况下，我试图设计一本书，它的页面和印刷是一种智力活动的物

---

①最早的文章是《旋转的符号》（1964），最初是以“诗歌宣言”的方式作为一本小书独立发表的（《南方》，1965）后收入《弓与琴》的最后订稿的第二版（1967），是该书的最后一章。第二篇是《新类比：诗歌与技术》（1967），收在《符号与笔画》（1973）的第一部分《现代性及其结局》。第三篇是《语言的契约》（1980），收在《人在世纪中》（1984）

②《白》：《视觉的唱片》，1968；《拓扑集》，1968；《注释/旋转》，1974。《视觉的唱片》是与维特森·罗赫合作完成的，《注释/旋转》是与片山秀博（Toshihir Katayana）合作完成的。

理投影：一首在空间和时间中同时展开的诗歌的阅读。这类追求导致对电视屏幕和电影胶片无可置疑而又无法开发的各种可能性的明显认可。二者都相当于书的页面。零散的书页，就像马拉美所想要的，却同时又具有他从未梦想过的特征：运动。活动的页面，上面是一个活动的文本。转化着的空间：时间。

起初，诗歌是口头的：一个上升的用诗句筑起的立柱，就是说，这是由一个接一个地出现并消失在一个空气构成的看不见的空间中的有节奏的语言单位组成的。贡戈拉把诗的进程比作一条河的流程；可是河水是在两岸之间流淌，而诗的语言是在空中流动并在那里消失。它是以最纯碎的形式表现出来的时间。后来，诗歌以文字来支撑；从那时起它便使用书写符号和口头的语汇。两个传统曾经平行地发展，尽管不断地互相联系与交叉。在有些国家和时代，书面诗歌给文字增添了一个视觉因素：中国、日本、阿拉伯和波斯的文字；天才的手迹；伟大艺术家插图的书籍与诗作，不同寻常的印刷。在现代，这个传统的最辉煌的时刻，是马拉美的《骰子一掷》。这篇作品以视觉的构图代替了格律诗，这种构图遵循特殊的正音学。印刷页面上书写符号的形式和布局与诗的用词风格之间精细对应的游戏。一种智力的用词风格：用眼睛和头脑述说和倾听的语汇。

在诗歌所有的书写形式中，书写符号总是起着口头的作用。一首中文诗的书写方法不管多么细腻和具有表现力，精心的读者在飘逸遒劲的笔画后面，心里总会听到文本的词汇和语言的音乐。书写的页面是一个表明声音和意义的编织物。《骰子一掷》的印刷排版同样如此。因此，马拉美在其诗歌的序言中号召高声朗读：“诗的后退、前进、延伸和逃循以及其设计本身，对于所有愿高声朗读的人来说，都溶化在乐谱中”。即便在阿波利奈尔的书写符号中，它们是更加纯粹的视觉符号，口头的语汇，音响的因素，也是书写和描绘的文本的支柱。超现实

主义诗歌理论的弱点之一是它对正音学的蔑视。一种对其他、对超现实主义诗人本身的不该有的漫不经心；在他们的文本中充斥着文字游戏和声音与含义的撞击。没有任何一种其它的文学门类，声音与含义的联系像诗歌这么密切。这是诗歌与其它文学形式的区别之所在，是其本质的特征。诗是有节奏的语言的机体，是说和听而不是写和读的语汇构成的事物。

现在人们可以理解公开朗诵诗歌的真正含义了。这是我以前所提到的有利的特征之一。这是对诗歌起始的复归，对源头的复归。由于同样的原因，电视屏幕的可能性是非常广阔的。首先，盒式带的不断普及将我们从接收率的桎梏中解放出来并为观众的多元化开辟了道路。其次，诗歌的两大传统在电视屏幕上汇合：写与说。对于比马拉美的设想不是更简单而是更复杂的构图设计来说，屏幕是有利的页面，包括立体空间在内。此外，字母以不同的颜色出现，而实质性的区别是它们在运动。另一方面，页面变成生动的表面，它在呼吸、流逝并从一种颜色变为另一种颜色。同时，人类之声，或者说各种人声，可以和字母穿插并结合起来。最后：视觉意象和声响因素，不再是纯粹的装饰品，而会变成诗篇本身的组成部分。

我们有些人开始在不同的城市独立地运用电视屏幕来传播我们的诗歌。困难是极大的——就我而言，我承认，因为我在摸索——不过渐渐开辟的前景也是广阔的。我确信，电视屏幕播出的诗歌将会变成诗歌的一种新的形式。这将影响诗歌的传播与接受，其深刻程度不会小于书本和古老的印刷。同时，最终将实现人的两个得天独厚的感官的结合：视觉和听觉，意象与语言。我相信，美的快乐与诗的经验的双重条件很快就会得到满足：节日与观赏。前者是参与和交流艺术；后者是同宇宙和我们自身的默默的对话。在未来的诗中，读与闻，视与听，这两种经验应当联系起来。节日与观赏：在屏幕生动的页面上，

版面将是一个符号，笔画和具有颜色和动作的形象的源泉；而声音则描绘出一个由回声的投影构成的几何图形，一个由空气、音响和情感相互穿插的编织物。

四、另一个声音

在写这些想法的时候，我一次又一次不无怀念之情地想起我们有些诗人、作家和艺术家多年中在不同的国家所进行的斗争。在我们的青年时代，是抵制“社会主义现实主义”，这种学说企图使文学屈从于一个国家或一个政党的指示，后者以人类解放的名义，伴随着皮鞭和皮靴的节奏，竖起了一座座纪念碑。后来又与“承诺文学”进行论争。如果说萨特的思想是模糊的，那么对这个问题的理解，尤其是在拉丁美洲，是有害的。我对这些论争没有后悔，值得。今天艺术和文学面临一种不同的危险：不是一种学说或一个无所不知的政党在威胁着它们，而是一种没有面孔、没有灵魂，没有方向的经济进程在威胁着它们。市场是圆的，无人称的，不偏不倚而又不可通融的。有的人会说，照他看来，是公道的。或许如此。不过它是瞎子和聋子，既不爱文学也不爱冒险，不知也不会选择。它的审查不是思想性的；它没有思想。它只知价格，而不知价值。

我知道无法与市场作斗争或者否定它的作用和益处。然而，种种迹象表明，专制的社会主义正在瓦解并不再威胁民主社会，一种新的政治和社会思想或许能设计出代价不那么沉重的交流方式。这是我热切的希望之所在。使我们的世纪流血的残酷的乌托邦破灭了，自由资本主义社会开始进行更人道、更明智的彻底改革的时刻终于到来了。当然，还有聚集在第三世界这个错误的名义下面的周边各国人民。这些贫困的国家，先后成为古老的暴君和狡猾的政客、贪婪的寡头和热衷于暴力的狂妄

知识分子的牺牲品，经过数十年灾难的教训，或许能找到健康的政治并因此获得一些利益。任何明智的人都会想到，今天震撼那些曾在官僚专制下生活的国家的这场危机怎么会不波及到世界的其余部分。我们经历着一场时代的转折：不是一场革命，而是一场回归，在最古老最深刻的意义上的回归。一种向源头的回归，同时也是一种向起始的回归。正如一位美国教授所说，我们不能亲临历史的终点，而是亲临一种新的开始。被埋葬的现实的复活，被遗忘和被压抑者的重现。正如以往历史上发生的那样，汇入一种再生，向起始的回归几乎总是混乱：革新，复兴①。

在18世纪的下半叶，出现了一股思想、感情、期盼和梦想（有些光芒四射，有些则是神经错乱）的强大而复杂的潮流，法国革命和美国的独立战争是它们的结晶。我们的历史，我们时代的历史从它们开始。从这两场伟大的革命中诞生的运动贯穿19世纪，宛似一条时隐时现的河流。流淌时，变化；变化时，不断地返回源头。每一次的出现，都伴随着新的思想和假说、乌托邦，社会和政治改革的纲领。启蒙时期的哲学被修改了；在诸如托克维尔或斯图尔特·穆勒的自由思想旁边，产生了怀念似乎比现在更好的过去的思想，以及其它同样是批判现实的思想，它们在未来中看到了一个更加自由、正义与和平的人类的黎明。乌托邦很快变成了革命纲领，经常是带着科学的意图。上个世纪巨大的偏差就是在科学中寻找古代哲学在理性或者神圣中所寻找的基础。马克思主义，比如说，在不放弃从黑格尔那里继承来的辩证法（幻想逻辑学）的情况下，试图利用里卡多对经济理论的贡献；后来，又利用达尔文主义的进化论，理由就更充分了。

无政府主义和社会主义学说是19世纪下半叶伟大的政治与

①多年前我在《弓与琴》（1956）的第二部分中就力图阐明这种经验。

社会的酵母。但是在本世纪两次世界大战，紧接着是在欧洲的一端和亚洲的暴力革命，打破了许多社会主义者及其民主人士们所预见的渐变的进程。从马克思主义的布尔什维克观念中产生的专制制度是社会主义的走火。这是历史的实质缺乏可塑性的新的证据，它总是与理论的意图相违背。今天我们正参与对所谓“科学社会主义”的动人的论争。它的信徒们不得不承认，那些制度从来就既不是社会主义的也不是科学的。不过这可怕的实验的声名狼藉也能实现上个世纪鼓舞无政府主义和社会主义思想家们对自由、平等的追求吗？我不相信。在资本主义制度的不公正面前，这些人提出过一些问题。这些问题至今无人回答。

资本主义制度的确显示出革新的巨大能力：在效率成倍增长的同时，进行了自身改革并显得人道。西方一派丰盛景象，有一个普遍而又繁荣的中产阶级，它包括古老无产者的广大阶层。除去这个繁荣只属于人类的一部分不说，怎么能掩盖或否定最发达国家中依然存在的非正义与不平等呢？怎么能无视或缩小消费社会的其它可悲的侧面呢？丰盛没有使欧洲人和美国人更好、更聪明、更幸福。为了衡量我们美学的贫困、道德和精神的堕落，只要想一想公元前5世纪的雅典人，特拉哈诺和马尔科斯·欧雷里奥时代的罗马人或15世纪的佛洛伦萨人就行了。

社会主义和自由派作家的纲领有时是天真而又简单化的；有时是粗暴和武断的。不过，无论是这些纲领的不足、漏洞、错误和过分，也无论是它们历史性的巨大失败，都未能使这些人所提出的问题失去合法性。我觉得我们提出这些或类似的问题的时刻临近了。几乎可以肯定，我们的回答是不同的。这最自然不过了。只是这些回答应该受类似原因的启迪，应该满足类似的希望。我们所指的问题是根本的。现代一诞生它们就出现了，而且它们就像一颗种子一样，包含着我们的时代及其幻

想、矛盾、误入歧途与光芒四射的全部历史。不用冒什么简单化的风险，就可以浓缩为现代民主的三个基本词汇之间的关系：自由、平等、博爱。它们之间的关系是不清晰的，或者说是有问题的。它们之间有矛盾：什么是连接它们的桥梁呢？

依我看，三者的中心词汇是博爱。其余二者在它身上联系起来。没有平等，自由可以存在，没有自由，平等也可以存在。前者，会孤立地使不平等加深而导致独裁；后者，压抑自由而最终会去消灭它。博爱是连接二者的纽带，是使之人道与和谐的品德。它的另外一个名字叫休戚与共，是基督教的生动的遗产，古代仁慈的现代版本。这是希腊人与罗马所不知道的品德，他们都热爱自由而不知真正的怜悯为何物。由于人与人之间自然的区别，平等是一种伦理的追求，没有专制或博爱的作用是无法实现的。同样，我的自由致命地与他人的自由相对立并力图取消后者。能对这对相为敌的姊妹进行调解的唯一桥梁就是博爱，这是一个用互相挽起的手臂筑起的桥梁。在这个朴实、简单的明显理由的基础上，在未来的日子里，人们可以竖立一种新的政治哲学。只有博爱能驱散市场的环形的恶梦。我提醒一句，我这不过是想象，或者更确切地说，是一个闪念。我把它看作现代双重传统的继承者：自由的传统和社会主义的传统。我相信无需重复它们，而要弘扬它们。这会成为一种真正的革新。

在这些思想，或者说在这些希望的照耀下，最初的问题——什么人阅读诗歌？——获得了真正的意义。过去，诗歌的读者属于领导阶级：希腊城市居民、罗马的贵族和骑士、中世纪的神职人员、巴罗克时代的宫庭侍从、资产阶级的知识分子。在许多情况下，这些读者是伟大的统治者，诸如伯克利、奥古斯都或阿德里安；另一些是软弱却又多愁善感的君主如费利佩四世（“我们好心的国王”，曼努埃尔·马查多这样称呼他）和

不幸的皇帝玄宗；还有，总之是有文化的暴君，如普鲁士的弗德里科。在现代出现了很大的变化：从浪漫主义开始，诗歌的读者成了诗人本人、孤独者和持不同政见者。诗人和读者都是资产阶级，不过他们背叛了其出身、阶级及其世界的道德观念。这是资产阶级最实在的荣誉之一，以批判的思想武器取得政权又不断地用这种武器对自身及其行为进行剖析。良知的检查和随之而来的内疚，基督教的遗产，都曾经并且依然是抵制我们文明的弊端的最强有力的手段。

在现代背叛与批判的传统中，诗歌占据着一个既中心又离心的位置。说它是中心，因为从一开始，它就是贯穿19与20世纪的骚乱与批判的伟大潮流的关键部分。几乎我们所有伟大的诗人，先后都参加了解放运动。然而现代诗歌的个性在于它曾是现实的体现以及比革命者的精神模型和乌托邦思想领域更深刻的追求。在其一端，诗歌紧擦着宗教的启迪和观念像电流似的边界。因此它曾以类似的极端倾向，交替地成为革命与反动。这不足为奇，同样，它所有的爱和追求都会以离异和背弃而告终。在打破18世纪和谐的浪漫主义闪电的强烈光芒下，从它诞生时起，直到我们时代浓重的昏暗，诗歌一向是顽固不化的异端。面对一切学说和宗教，在曲折中不停地运动，持续的造反；也是对受屈辱的现实的同样执著的爱，抵制信仰主义的操纵和理性主义的推论。诗歌：现代性的祸根。

在革命与宗教之间，诗歌是“另一个声音”。它的声音是“另一个”，因为这是激情与幻觉的声音；是这个世界与另一个世界、是古老又是今天的声音，是没有日期的古代的声音。分裂与异端的诗歌，无辜与邪恶、污染与纯净、空中与地下的诗歌，寺庙的诗歌与街头酒吧的诗歌，唾手可得的诗歌与可望而不可及的诗歌。所有的诗人，在这些或长或短、或重复或孤立的时刻，只要真正是诗人，就会听到那“另一个”声音。这

是他的又是别人的声音，不是任何人又是所有人的声音。什么也无法把诗人与别的男人和女人区分开，只有那些时刻——-尽管常见却是稀奇的时刻，在那些时刻里，他是自己，又是他人。是被奇异的能力所控制，是被埋在其人性深处的精神实质所冲击，还是具有将语言、形象、声音、形体联系起来的特殊功能呢？要回答这些问题是不容易的。不过，我不相信只是一种“功能”。但倘若是的话，它从何而来呢？总之，无论是哪一种事物，事实是诗歌现象之奇就奇在使人想到一种病症，它还有待医生的诊断。古代医学——还有从柏拉图开始的哲学——都把诗歌的功能归于心理紊乱。这是一种癫狂，就是说，一种神圣的愤怒，一种激情，一种强烈感受。然而，癫狂不过是紊乱的一个极端；另一个极端就是“魂不守舍”，内心的空虚，诗人说的那种“忧郁的呵欠”。充实与空泛，飞翔与坠落，热情与忧郁：诗歌。

诗人的心理和社会个性，几乎不用考虑其社会出身就突出出来了。所有的现代诗人，除了几个贵族之外，都属于中产阶级。都受过大学教育；有些是医生、教授、外交官、出版代理人、银行家、经纪人、或大或小的官僚。极少数的，像魏尔兰和兰波，是寄生者和流亡者。不过魏尔兰有一笔小小的租金，兰波是从外省资产阶级游离出来的“一滴”。总之，都是现代的伟大历史创造的产物：资产阶级。因此，无一例外地都是现代性的强烈的敌人。敌人与牺牲品。于是，新的悖论，他们又都是彻底的现代派。当他们像艾略特那样赞美秩序，像克劳德尔那样划十字，像布莱希特和聂鲁达那样背诵列宁主义的祷词时，他们是异端；当他们像庞德那样挥动香炉来为一个装扮成凯撒的鼓动家熏香时，他们是绝对自由主义者……所有的诗人，穿制服的或衣不蔽体的，女性诗人和男性诗人，两性诗人和无性别诗人，各种职业、信仰、党派的诗人，四处流浪的诗人和

从未离开过自己城市、街区和房间的诗人，他们不是在外面而是在自己的内心听到过那“另一个声音，”（雷鸣、腹鸣、水滴声）。从来不是“此时此地”的声音，不是现代的声音，而是彼地的声音，另一个声音，初始的声音。

现代诗歌的个性不是来自诗人的思想和态度：来自他的声音。更确切地说：来自他声音的韵律。这是一种无可名状的、不会混淆的音调变化，注定要将它变成“另一个”声音。这是标记，不是过失而是起源不同的标记。我们诗歌反现代的现代性，在革命与宗教之间放荡，在赫拉克利特的哭泣与德谟克利特的笑声之间徘徊，是一种真正的越轨行为。不过是一种几乎从来都非出自本意的越轨，而且其出现并非诗人所提倡。如前所说，越轨从最初的区别中萌芽，既非添加的部分又不是伪造的因素，而是现代诗歌存在的特有的方式。这个特殊性的理由是历史性的。一首诗可以因其题材、语言和形式而成为现代的诗，但是就其深刻本性而言，它应是一种反现代的声音。诗表现与现代格格不入的现实、世界和心理层次，它们不仅比历史变化更古老而且后者无法渗透。从旧石器时代起，诗歌就与所有人类社会共存；没有任何一个社会没有这种或那种形式的诗歌。那么好了，虽然是系于一块土地和一个历史，却总是开放的，在其每一个表现中，都向超越历史的远方开放。我不是指宗教的来世：我是指现实“另一侧”的意思。这是所有时代所有人的共同的经验，我觉得它“先于”所有的宗教与哲学。

在为市场逻辑所左右的世界，在共产主义国家，又为效率的逻辑所左右，诗歌是一种无收益的活动。它的产品不易销售而又无用途（除非作为专政和专制思想的宣传品）。对于现代的思维来说，尽管它不承认，诗歌是化作多余事物的精力、时间和智慧。诗作：用途极小而又价值卑微的语言形式。诗歌：浪费，奢侈，废物。然而，诗歌却逆潮流而上，依然在传播和

被阅读。与市场抗衡，它几乎没有价格；没关系：像空气和水一样，口口相传。它的价值和用途是无量的：一个在诗歌上富有的人可以是一个乞丐。诗歌是不能节省的：一定要消耗。或曰：一吐为快。伟大的神秘：诗作只有不保留灵感才有诗意；赋诗就是要把灵感倾泻出来，就像罐子把酒和水倒出来一样。所有的艺术，特别是绘画和雕塑，为了成形，都是"事物"；因此都可以收藏、出售、变成货币交易的东西。诗歌也是"事物"，但是很轻很轻：它是用语言做的；一缕不占任何空间的气息。与绘画相反，诗歌不表现为形象和外观：它是个语言的集合体，能在读者或听者身上激起一眼精神意象的喷泉。诗歌用耳朵来听却用理解力来看。它的意象是两栖类：是思想又是形式，是声响又是寂静。

我要结束本文了，但在这之前，应该重复一下我所说过的事情。诗歌与现代之间的分歧不是偶然的，而是固有的。二者之间的对立从我们的时代一开始，从第一批浪漫主义者时就出现了。奇怪的是这种不可调和性正是现代诗歌的特点之一，或许是它的核心特点；而且，这种不可调和性使它变得能为读者所接受，因为读者在现代诗歌上面看到了一个自身处境的形象。只有现代人才会如此全面并声嘶力竭地反现代，就像我们所有伟大的诗人那样。现代性，以批判为基础，自然分泌出对自身的批判。诗歌是这种批判最有力、最生动的表现之一。不过它们的批判既不是理性的也不是哲学的，而是激情的，并以种种现实的名义，这些现实为中世纪所不知或否定。诗歌抵制现代性，然而当否定它时，会使它更有活力。既是对它的批驳又是对它的挽救。达到了这一点，我便返回了自己思考的开端。

根据种种迹象，今天我们成了又一场伟大变化的见证人。我们不知正在经历着现代的终点还是它的革新。在这时代的转

折中，诗歌的作用会是什么？如果像我相信和期盼的那样，产生一种新的政治思想，这种思想的创造者们将必须倾听这“另一个”声音。本世纪革命的思想家们没有倾听，这至少是其纲领的巨大失败的部分原因。如果新的政治哲学无视这些被现代人掩盖和埋葬了的现实，那将是灾难性的；明天的诗歌的作用不会是别的。它的使命不是用创见去滋养思想，而是像现在这样，提醒它在三百年中顽固地遗忘的东西。诗歌是形象组成的“记忆”，而形象又化作声音。“另一个”声音不是阴间的声音：是在每个人心灵深处的长眠者的声音。他是我们的祖先、我们的兄弟、我们的玄孙。

当然，要知道21世纪的社会和人民向何处去是不可能的。或许这注定要回答现代以其开始的宏大问题的新思想，不过是一个良好的愿望，一个期盼，某种本来会存在却被历史驱散的东西。而在世界的许多地方重返古老的宗教激情、民族主义狂热和对部落的崇拜的令人不安的信号已见端倪，这将是可怕的。被自由唯理主义和炫耀“科学社会主义”面具的制度所窒息的激情和信仰在重新出现。这些信仰和激情曾是致人以死命的，如果我们不能将其吸收并使其升华，它们将一如既往。

在前途为人类保留的命运之外，有一点我觉得是很明显的：正处于高潮中的市场机制注定要改变。它不是永恒的。任何人类的创造都不会永恒。我不知道是由人类的智慧改变它，还是由更完善的机制取代它，还是自身的过分和矛盾会摧毁它。倘若是最后一种情况，它会将民主机制一并拖入自己的破产。这是一种令人震颤的可能，因为那时我们会进入一个黑暗的时代，就像历史上不止一次发生的那样。我无须提到希腊罗马世界的末日、印度和中国文明的衰败或伊斯兰文化跌落时几个世纪的冬眠。现在好了，不管发生什么情况，如果人类想在地球上继续生存，对自然资源无节制的、愚蠢的、自杀性的浪费显然

必须立即停止。这种对资源——现在和未来的生命——的巨大浪费的原因是市场的周期性的进程。这是一种高效率而又无方向的活动，它唯一的目的就是生产再生产和消费再消费。无论在拉美，还是在亚非，不发达国家中的多数政府的愚蠢政策同样助长了对河湖、海洋、盆地、森林和山脉的普遍破坏和污染。没有任何一个文明曾被如此盲目、机械和如此具有破坏性的不幸所桎梏。

我刚刚呼吁的预见即将变为现实，不管我们的社会政治体制如何，也不管我们的信仰和意见怎样。事实上，已经变为现实，而且是从不容置疑的和具有威胁的意义上说。甚至可以毫不夸张地说，本世纪末的中心话题不是我们社会的政治组织和历史方向。今天，迫不及待的是知道我们如何保障人类的生存。在这样的现实面前，诗歌的作用会是什么呢？“另一个”声音会说什么呢？我已经指出，如果产生一种新的政治思想，诗歌的影响是间接的：提示某些被掩埋的现实，使它们复活并介绍它们。面对人类能否在一个被毒化、被毁坏的地球上生存的问题，回答不可能是别的。它的影响会是间接的：启迪、激励和暗示。不是证明而是表明。

诗歌思想的作用方式是想象，而想象基本在于使对立或不同的现实发生联系。所有的诗歌形式与所有的语言形象都有一个共同的特征：寻求并经常发现在不同的事物之间隐藏着的相似。在最极端的情况下，将相反的事物联系起来。对比、类比、比喻、转喻及其它诗歌手段：一切都为了产生意象，在这些意象中这与那、此与彼、许多与单一互相妥协。诗的活动将语言作为一个活跃的宇宙来孕育，其中有吸引与排斥的双重潮流在游荡。星体与细胞、原子与人类的斗争和团结、爱恋与分离在语言中繁衍。每首诗，无论其内容、形式和构成它的思想如何，它首先而且尤其是一个活跃的小小宇宙。正如古代中国人所

说，诗歌反映“宇宙万物”的一致性。

作为世间博爱的镜子，诗歌是人类社会未来形象的楷模。面对大自然的被破坏，它表现星体与微粒、化学物质与意识之间的亲情。诗歌激发我们的想象，从而教我们承认差别并发现相似。宇宙是一个由亲近与对立构成的生动的组织。作为宇宙间博爱的活生生的证明，每首诗都是一堂和谐与默契的实践课，尽管它的题材可能是英雄的愤怒、弃妇的孤独或良知在平如镜面的水中的沉没。诗人是技术与市场的解毒剂。诗歌在当代和未来的作用可以浓缩为此。不能再多？也不能再少。

开始时的问题：多少人和什么人阅读诗歌？这当然与诗歌在现代世界存在的问题联系在一起。这个问题又可以延伸为另一个更迫切、更严重的问题：人类本身的存在。诗歌是人类建立在宇宙的元素、形体和万物间的博爱——吸引与排斥——基础上的生存的楷模。雨果以一种自负的方式说：“一切都在寻求完美，没有终结，没有间歇，没有止境。”诗歌与人的关系像我们的历史一样古老：从人开始成为人时就开始了。一天，最早的狩猎者和果实的采集者吃惊地在一首诗的水面上无休止地欣赏自己。从那时起，人类在那各种形象的镜面上的自我观察就没停止过。他们同时看到了自己既是形象的创造者又是自己创造的形象。因此，我可以稍加肯定地说，只要有人类，就会有诗歌。然而这种关系会被打破。诗歌从人类的想象功能中卓越地诞生；如果想象力死去或腐烂，诗歌就会崩溃。如果人忘记了诗歌，他也就忘记了自己。那时他将重新陷入初始的混沌。

1989. 12. 1　于墨西哥

批评的激情

双声的独唱（节选）

胡利安·里奥斯

胡利安·里奥斯（以下简称里奥斯）：你不认为部分当代文学经验在某种程度上是对从歪曲麦克卢安的理论出发而预言书籍将消失的观点的反驳吗？

奥克塔维奥·帕斯（以下简称帕斯）：我不知道。也许你说得有道理吧。有关书籍消失的预言在麦克卢安以前就有了。阿波利奈尔出版《美图集》时，他的一些老朋友都指责他的视觉诗。他回答说《美图集》是当印刷术辉煌地结束它的使命而诸如留声机、电影等新的交流形式发端之际对书面诗的一次敬礼。阿波利奈尔是在1917年说这番话的。他没有断然肯定书籍的消失，但是他确实说过印刷术将结束自己的使命。

里奥斯：那么你认为印刷术真的已经结束了吗？

帕斯：没有。

里奥斯：我这么说是因为在当代一系列各不相同的文本中，比如莫里克·罗歇的《脂粉盒》、约翰·盖奇的《从星期天开始的一年》或者您的《白》中，印刷术扮演着一种决非附庸的重要角色。

帕斯：我认为印刷术不会消失。相反：正处于鼎盛时期。处于危机中的是书籍；更好地说：是书籍的垄断地位。甚至在新的视听媒质出现之前，书籍已开始发生变化。象征主义

诗人受到宇宙类似性观念的启迪曾经追求过一种印刷的联觉：不同颜色的纸页和字母，不同文字异乎寻常的组合，等等。字纸应该同时是色、声、义，甚至是气味，书同时成为一个感觉和语义的客体：示义、言说、歌唱、散发气味。马拉美作了最大胆而严格的尝试。他在致魏尔伦的一篇著名的书简中曾经说整个宇宙的归宿就是转化成一本书；一切的创造变为观念——但是是一种由字母、声音和印刷构成的可感觉的观念。我们知道马拉美创造的有关那本书的意象：分散的纸页。19世纪已有报纸，它由分散的纸页构成，而书是由胶合装订在一起的纸页构成的。马拉美发明了一种新书——他是从思想中发明的：但是从来没有付诸实践。它既不是报纸，也不是书。这新的客体是对宇宙的转化和翻译，它自身就是一个宇宙。它不是胶合或订合的纸张，而是一堆松散的纸页，在阅读的时候它以一种任意的方式分布，然后又像折扇一样合在一起。马拉美于是重新引入了一种在西方早被遗忘的共读（诗人、祭司应该在一定数量的听众面前朗读）。另外，它尤其为读者的主动性打开了门户：每个人都能随心所欲地阅读，通过不同的组合而获得不同的文本。读者成了诗人。诗歌的组合自马拉美始……你看，他的书不是在书店里出售给我们的那种书，至于印刷和书写呢？在《骰子一掷永远不会取消偶然》的序言中，马拉美说印刷的排版应该唤起一种音乐的书写，一种总谱。书写和音乐表现出类似性：词作为声音和符号在字纸中汇集。印刷是与视觉艺术相邻的书写——是古老的书法的现代对等物；同时，在另一极上，它与音乐接壤，是有声的画面。印刷是纸页上一种有节奏的图案，因此它兼有音乐总谱和绘画性质。马拉美的纸页屡屡被说成是一种星集。必须补充说那种星集是一种符号的

集合——笔划、声音、意义，它并使宇宙得以在纸上再生或复制。这是万物皆在其中互相呼应的宇宙类似性的结晶。而线条的汇集即化作符号和思想的宇宙，包含着自身的批判：看到天空的星座时，我们观赏；但是看到纸页上符号的集合时——我们阅读。阅读不光是看，还是破译和批评，天空成了文本……总之，马拉美想通过印刷术回到词的饱合状态：视觉和听觉，书写和说话。西班牙语里有一个美妙的词：言语。我们可以把言语置于写作这一概念的对立面中……

里奥斯：当文学面临新的表现媒质时，其领域似乎缩小了，同时它试图探索那些新媒质不能达到的新领地。比如，小说已经在很大程度上丧失其娱乐功能，因为出现了更有效的消遣方法：电影。其他艺术中情况也是如此，摄影迫使绘画寻找自己的理由并将其从对现实的单纯临摹中解放出来。鉴于此，我觉得麦克卢安预言书籍将随着一系列新的交际媒质的出现而消失这种理论的简单化并未切中要旨。我认为文学最有趣的东西是它的垂直策划，一个文本和一页纸的空间中所说的东西，纸页本身所说的东西和它不能被转译成另一种媒质的性质——无论是电影、电视或是广播。

帕斯：我完全同意您的说法。另外，还应对麦克卢安作另一种批判。他认为社会的变化依赖于交际媒质的变化。反过来说才确切：交际媒质组成社会的一部分，媒质随社会的变化而变化。比如，说印刷术改变了西方是不确切的。中国人最先发明了印刷术而中国社会一成不变。应该说是宗教批评和哲学批评，也即资产阶级的兴起消除了文学的神圣性。文学不再是若干阶级和僧侣阶层的垄断特权。同时，没有印刷术这一变化也是不可能。但是，没有资产阶级，

没有新的社会阶级，就不会有任何变化。

里奥斯：你提到了僧侣，正好回到有关写作中声音的重要性的主题上来：我觉得默读的习惯是相当现代的。中世纪的僧侣，修道院中的修士是高声朗诵手稿的。独自默读模式是一种相对新的实践。

帕斯：当然。另外，作为孤独体验的阅读也与内在反思体验相吻合。但是，这一直是一个很复杂的问题。好，回到现代文学话题上来：我不认为印刷和书籍会消失。问题是伴随着书、杂志和报纸已经有了另外一些交流系统。比如说，电影。我们几乎还没有使用过它。三年前，我计划想以《白》拍一部电影。一次视觉和印刷的实验：文字将作为电影人物在银幕上出现。观众时而看到文本，时而一无所见只听到人说话的声音。字母的大小和颜色不断变化。幕布是白的、黑的或者绿的。

里奥斯：读者在屏幕前有纸页上所允许的自由组合的可能吗？

帕斯：是的，有。在这一经验中我感兴趣的是把阅读经验投射在屏幕上（明年我可能与画家维森特·罗霍一起制作）。观众将看到《白》的诗歌阅读行动。

里奥斯：《拓扑诗》（topoemas）将引人注目地有助于那类经验，包括有符号旋转的可能。

帕斯：如能买下电视节目的话，可能性会更大。你买一盒音像带把一篇书写作品投射到屏幕上，它就会是一种言语和一个运动的文本，你看，写作概念只有作为一种隐喻模式才能包括所有的文学。文学是书写、印刷、意义、言语，是很多东西。我们不能只把文学还原为书写。我认为当代美国文学强调了说话的特征。在我们的文学中情况也如此。

里奥斯：鉴于此，狄兰·托马斯说写在纸上的一首诗只是半首诗，我深以为然。

帕斯：当然。在威廉·卡洛斯·威廉斯的诗中，语调是根本性的。他尝试听着美国人说话写作。他认为美国英语与英国英语很不相同。这不无道理。墨西哥、古巴、圣地亚哥或者马德里的西班牙语也是如此。其中每一种西班牙语都有它自身的音乐。写作的概念只有作为隐喻才能被接受，因为在文学中说和听、舌头和耳朵与眼睛同等重要。美国诗人奥尔逊很好地看到了这一点。他说根本之处在于纸页上的线条和线条的呼吸。这样就引入了线条节奏的概念。

里奥斯：你不觉得线性阅读的窠臼，线性的概念是写作最大的奴役性吗？

帕斯：不幸的是口头语言中也有线性。语言总是时间性的。在一幅画中，你同时看到一切；在一个文本中事物是相继出现的。音乐也如此。有空间艺术和时间艺术之分。

里奥斯：但是文学有时候曾试图靠近——尽管不能完全——这一空间展示的形式。例如，我想到某些诗作中的同时性印象。

帕斯：是的。俄国未来主义诗人们曾作此努力，具体派诗歌也是。你知道，我尊敬好几位具体派诗人，自己也曾在那个方向上努力过。但是，具体派诗歌的办法是有限的。首先，语言是在时间中展开的。词是时间性的：它是话语、过程。乔伊斯引人注目地看到了这一点。他对言语的焦虑与他对时间的焦虑相关决非偶然。《芬尼根的苏醒》采取推移、流动、河流的流涌和回溯形式。

里奥斯：是的。安娜·丽维娅两次在同一条河中沐浴。《芬尼根的苏醒》最后一个词与第一个词相吻合。

帕斯：正是。另一个奇特的例子是庞德。庞德诗中除了语言的多元现象外，还出现了中国的象形文字。他解释说读者不必一定要从概念上理解它们。事实是大部分的读者也无法

理解。甚至在最后的作品《诗章》中出现了图像和埃及象形文字。那么，由于那些象形文字和图像出现在一个线性文本中，我们马上就会被重新引入文本的时间性之流。于是，与庞德的设想相悖，象形文字和图像都无法违背语言的持续和线性时间的基本规律。我们能想象的是一种回归的时间性。在现代文学和乔伊斯中，情况也是如此。或者是时间性分散为不同的时间之流。比如说《骰子一掷永远不会取消偶然》。我认为在《白》中我也作过类似的努力。还有另外一些例子……但是，我们找不到纯粹空间性的诗歌，除了一些具体派的作品。具体派诗歌是反对话语的手段，截断了话语流动的可能性。当然，在某种时刻这将把我们引入沉默。引入非文学，文学的否定。

里奥斯：你不认为在某些现代音乐和文学经验中，其最终目的似乎就是归于一片寂静？

帕斯：是这样。不过有两种沉默，开口前的沉默和说完后的沉黔。

〔……〕

里奥斯：无论在诗歌、小说还是艺术作品中，组合越来越重要。你第一次向组合靠拢是《白》，它是什么时候又是怎样写成的？

帕斯：早在1948年，我写过一首诗《废墟中的颂歌》，收在《假释下的自由》中。文本由四种声音/空间构成，并结合成唯一的空间：诗的核心声音。稍后，在《蝾螈》中，声音/空间/时间的多元性减弱，并出现了语言的"拼凑"。在那本集子中有一首短诗，其中单独的一行使文本A和文本B相接。这首诗的结果是造成三个文本：A、B和两者结合后的文本C：这一经验的直接前例是何塞·胡安·塔布拉达用同样手法写成的一首诗《隔日的夜曲》。在《东

山坡》中，我延续地使用了这两个方法：一个文本中声音的多元化。名副其实的组合出现在《白》中。《白》的文本可以分为两个文本，两首独立的诗；这两首诗中的第二首可以读出两首或者四首不同的诗，最后，这首诗总共可被读作十四首分别的诗。与这一句法的旋转相对应的是语义的旋转。然而，这首诗又总是同一首诗：所指变化而能指不变。为此，那首诗题名《白》，文本从空白（开口前的沉默）出发并回到空白（说完后的沉默），在这一过程中它穿过四种颜色，四种元素，感觉、知觉、想象和理解的四种变奏。诗的固定中心也是空白：欲望客体。《白》这首诗的主题是语言，但是语言也是躯体，一个破碎而又合一的躯体。在爱情经验和性爱体验中，你感觉到对方的身体和你自己的身体永远是分散而不是整一的。在牺牲物的躯体肢解、肉身分割和吃人盛宴的意义上，性爱与牺牲献祭很像。牺牲也是《白》的主题之一。同时，在每一片断中（鼻、嘴、舌、指甲、乳房、嘴唇），你又能找到整体。性爱行动是肉体的分离和重组。

胡利安·里奥斯和奥克塔维奥·帕斯，《双声的独唱》，马德里，鲁门出版社，1973年，片断。

戴永沪　译

四五个基本点

罗伯特·冈萨莱斯·艾切瓦里亚

罗伯特·冈萨莱斯·艾切瓦利亚：我们可以从《太阳石》和《荒原》开始谈起吗？

奥克塔维奥·帕斯：我看不出它们之间有任何联系。形式不同，语汇不同，意象，节奏，世界观，都不相同。《太阳石》是一首不停地绕着自己旋转的线形诗，是一个圆，或者更确切地说，一个螺旋。《荒原》要复杂得多。它被说成是一幅拼贴画，但我倒认为它是拆御零件的一个汇总。一台通过一部分与另一部分之间以及各个部分与读者之间的旋转与摩擦而发射诗歌含义的奇妙的语言机器。坦率地讲，我喜欢《荒原》胜过《太阳石》。如果非得把《荒原》和我的东西比较的话——我看不出这种比较有什么理由和必要——我觉得应该考虑《崇敬和亵渎》、《蝾螈》、《全部的风》或《白》。但就是这几首诗所讲的和艾略特的诗歌所讲的也很不一样。我不是新教徒，我的根在西班牙的巴罗克、浪漫主义和超现实主义那里。我不注重罗马，而注重……

罗：注重什么？

帕：我不知道。我注重古老的墨西哥，注重傅立叶，注重印度的“无一处”。我不是在寻找一种宗教，而是宗教之前或之后的东西。

艾米尔·罗德里格斯·莫奈加尔：你为什么不对我们讲讲你是如何认识艾略特的？

帕：是认识他的诗。他本人我从未见过。在墨西哥，艾略特的诗，相对而言，人们很早就熟悉了。直到30年代在西班牙语里他还是个无名的诗人。胡安·拉蒙·希蒙内斯30年代初期曾发表了一些艾略特短诗的译文，例如《海员》。如果没记错的话，都是散文体。《荒原》最初的翻译是由一位墨西哥诗人恩里克·穆赫亚完成的，它发表在1931年或1932年的《当代人》杂志上。穆赫亚当时住在日内瓦，有个小小的外交官职位，他还翻译过拜伦的一些作品。没过多久，阿赫尔·弗朗莱斯的译本发表了，这个译本比穆赫亚的要好得多。30年代末40年代初艾略特在墨西哥影响很大，一些诗歌的翻译相继发表。

罗：在古巴一些翻译出现在《源头》这本杂志上，您也曾在上面发表过作品。

帕：要晚一些。我来回顾一下。我之前的那一代墨西哥诗人，和拉美大多数诗人一样，被灌输的是法国诗歌。然而，到1920年，在墨西哥，人们开始对美国诗歌感兴趣。我认为在其他拉美国家里不存在类似的情况。萨尔瓦多·诺渥在那时出版了《美国青年诗选》，在紧接着的那个年代，从安赫尔·弗朗莱斯翻译《荒原》开始，艾略特开始在西班牙语里风靡起来。在墨西哥，诗人奥尔蒂斯·德·芒戴亚诺出色地翻译了艾略特中期的一些诗歌，如《灰星期三》。奥克塔维奥·巴莱拉也有优秀译作问世。还有鲁道夫·乌西格利翻译的《普鲁弗洛克情歌》……这是一篇值得纪念的译文，一种亲缘的产品。这不是因为乌西格利和艾略特类似，而是因为他和普鲁弗罗克相近。所有这些墨西哥的翻译都比《源头》上的那些要早一些。

艾：比《当代人》上的早吗？

帕：都要晚于《当代人》上《荒原》的出现。穆赫亚的翻译是一种爱的举动。最可悲的是没过几个月之后穆赫亚在日内瓦自杀身亡——就是在这同一座城市里艾略特曾完成了《荒原》的第一个版本。几年之后，在我领导的一个杂志《车间》上，我们出版了奥尔蒂斯·芒戴亚诺翻译的艾略特的作品的集子——现在已征得他的同意——其中也包括安赫尔·弗朗莱斯的《荒原》译本。也许那个时候《源头》已经在发行，还是没有？《源头》哪一年创刊？

罗：我想是在40年代初。

艾：不是在30年代吗？

罗：不对，不是30年代。我没记错的话，莱萨马·利马在主持《词话》；确切地讲，《源头》1944年创刊，一直持续到1956年停刊。

帕：噢，我们的杂志1938年创刊。艾略特诗歌的那本小集子出现在1940年，奥尔蒂斯·芒戴亚诺作的序。

艾：当时艾略特给你的印象如何？

帕：一种巨大的印象。不仅仅对我。在和艾略特相去甚远的聂鲁达身上也有一些反响。我讲的是《大地上的居所》中的聂鲁达，而我具体想到的是《孤独的骑士》和《荒原》中那位女秘书和年轻雇员之间的性爱片断。艾略特的情诗情的成分很少，他展现给我们的肉体之爱的形象很露骨。聂鲁达才是真正地、强有力地讲求性爱的。这是他诗歌的两个真正的中心之一：力量，性爱的辐射。总之，聂鲁达很早就熟悉美国诗歌。评论家们对此从未谈起。每当他们触及到超现实主义对聂鲁达及其同时代的诗人的影响时，他们变得甚至像热锅上的蚂蚁……我还是回到艾略特来。对我来说，第二个艾略特比其他几个更让我感兴趣。因为共有

三个：第一个艾略特，仍然深受法国象征主义者的影响，特别是拉弗格；接下来的这个阶段在我看来是个伟大的阶段，《荒原》把这个阶段推向顶峰；最后是第三个艾略特，返回到英国宗教里去的艾略特。这是我最不喜欢的艾略特。让我着迷的是危机，而不是顺从的结局。顺从，尽管伪装成宗教，仍然是一种怀疑主义。

艾：你讲的是《四个四重奏》时的艾略特。

帕：《荒原》开辟的路，艾略特没有继续走下去。《四个四重奏》是向《荒原》之前的诗歌的回归。

罗：我们再回到《源头》一会儿。您在那儿发表过几首诗，您能告诉我您当时和莱萨马·利马以及他的那些人的关系吗？

帕：他们给我写过几次信，向我约稿。他们积极主动，很重视墨西哥。墨西哥人不太重视古巴。这是个错误，因为古巴人比墨西哥人更有趣。我对古巴人很感兴趣，从最初开始起我就很钦佩莱萨马·利马，辛迪奥·彼蒂耶尔和艾利塞奥·迪耶哥。

艾：我想再谈谈《太阳石》，既然你说它和《荒原》没有什么关系，你怎么来断定它的位置呢？

帕：是的，和艾略特没有任何关系。它是另一种世界，另一种世界观。“快乐”这个词是《太阳石》的轴心之一。在艾略特的诗里不存在这个词。甚至连“死亡”这个词也有一种很不一样的含义和味道。还有“叛逆”这个词……

罗：请您原谅我提出这个问题，在《构造》中布莱那篇否定性的评论文章里他似乎暗示在艾略特这位学院派诗人和您之间有种联系。

帕：关于布莱我要说的很少。这个很少是否定性的，所以我宁愿不说。这不是个思想、政治、文学甚至感觉上有分歧的

问题——这是个卫生问题。有些名字说完后需要清洗嘴巴。除了像杜恰普所说的嗅觉理由外，我觉得布莱没有资格来谈论拉美诗歌。我恐怕他连谈论自己语言的诗歌的资格都没有。

艾：布莱的评论很荒谬，他把一种诗歌的形式完全放在了一边。我是说，从马拉美开始，到后来的庞德和艾略特。

帕：是的，他以前还攻击过庞德，威勒斯·史蒂文斯，艾略特，谁知道还有谁……布莱的名字引发了我谈另一个更重要的问题。布莱谈起“西班牙语的超现实主义”，这样他重复了一个谬以流传的错误。斯泰风，贝休已在几年前发表在《达达手册》上一篇文章里澄清了这个问题。首先应该说的是只有一个超现实主义运动，因此西班牙的、法国的、智利的或者埃及的超现实主义运动这种提法是很荒谬的。超现实主义运动是个几乎覆盖全球的国际性运动。勃勒东曾经常强调超现实主义的这一国际性特征。事实上，在文学领域里——画坛的情况另当别论——超现实主义的表现在法语里尤为重要，但其他语种，其他国家里也有超现实主义者：捷克斯洛伐克，智利，英国，葡萄牙，西班牙，墨西哥。所有这些诗人和艺术家都确确实实属于超现实主义运动，他们和其他的超现实主义团体，特别是法国的，建立了联系，而最终一起完成了超现实主义运动。另外，还有一个与之并生的现象：许多地方，许多语种里都存在一些受超现实主义影响的诗人。在我们的语种里，超现实主义影响了加西亚·洛尔卡，塞尔努达，阿莱克桑德雷，聂鲁达，阿尔贝蒂，标志了他们诗歌的一个阶段，也许是最好阶段。但是他们当中的任何一位都不能被恰如其分地称为超现实主义诗人。在任何一部超现实主义者的集子里都没有他们，他们可能也不喜欢别人那么称呼他们。

罗：那又怎么样呢？

帕：那样的话，谈论两个超现实主义就是件很愚蠢的事：一个是法国的，理性的，华丽的，思辩的，颓废的，文学的；另一个是西班牙语的，尘世的，大地的，男性的，性感的……这很滑稽。这是文学上的“大男子主义”——除此之外，和所有的大男子主义一样，没有多少男子气。事实上的确有西班牙语诗人受到法国超现实主义者的影响，但并不是倒过来。这并不意味着否定西班牙人和拉丁美洲人对超现实主义的贡献。他们的贡献是巨大的，安德烈·勃勒东曾多次对此予以肯定。西班牙的超现实主义者有：米罗，布努埃尔，达利，还有更近一些的阿拉巴尔，还有莱曼德奥丝·巴伦，一位不太有名的画家。她曾和本杰明·佩莱特结婚。不久之前，罗曼·杰克森和我热烈地谈到了她的作品。在拉丁美洲应该提到的有画家马达，兰姆和赫尔索，还有几位诗人：秘鲁的塞萨尔·莫罗和阿道尔夫·伟斯特非勒；智利的布勒渥里奥·阿莱特斯，格麦斯——格莱拉和卡塞雷斯；阿根廷的恩里克·莫利纳和阿尔多·贝耶格利尼；画家阿尔贝多·希罗尼亚和另一个墨西哥人……

罗：奥克塔维奥·帕斯？

帕：是的。

罗：那么您认为自己是超现实主义者。

帕：在我生命的某个时刻我曾是超现实主义者，就像布努埃尔、莫罗、兰姆和我们语种的其他人一样。我尽力忠实于那个时刻。在简恩·路易斯·贝杜因所编的《超现实主义诗歌选集》里——这可以说是超现实主义的“官方”选集——，有几位西班牙语世界的：毕加索，毕卡维亚，达利，塞萨尔·莫罗，阿拉巴尔和我。其实贝杜因写了一部

由毛乌里塞·纳第乌的书作结的1939年之后的超现实主义运动史。贝杜因的这部书粉碎了文学评论界里的另一种偏见，这种偏见试图把超现实主义界定在1939年第二次世界大战开始之前。这很荒谬。勃勒东最好的两部作品：《秘方17》和《傅立叶颂诗》都写于战争期间和40年代。没过多久，本杰明·贝莱特写了也许是他最重要的诗《墨西哥空气》。战后，一位伟大的诗人，阿依梅·塞萨尔加入到超现实主义团体中。加入这一运动的还有胡利耶·格兰克，安德烈·皮耶尔·德·曼迪亚尔格，还有一位勃勒东很推崇的、祖籍黎巴嫩的诗人：乔治·斯坎阿德。圣约翰·坡斯也认为他是法国最好的当代诗人之一。

罗：但战后阶段占统治地位的是存在主义。

帕：是的，战后存在主义的确占统治地位，但这场思想运动在诗歌和艺术方面却极其贫乏。今天谁还能去读萨特的小说和戏剧呢？承诺文学试图具备历史性，但它在历史之前就已老化。它是一种比历史还要迅速的历史论，和所有的历史一样，最后以微不足道而告终。那个时代所遗留下来的既不是承诺文学，也不是阿拉贡和卢艾阿德的共产主义文学。留下来的是贝克特、珍妮特、加姆斯以及和超现实主义紧密相连的几位诗人的作品：米恰克斯，恰尔，庞赫。超现实主义在1939年已经结束并不是一个事实。它在战后的拉丁美洲产生了巨大的影响。

艾：在美国呢？

帕：和整个世界的情况相反，在英语这个语种内，超现实主义的影响很小。我讲的是诗歌，而不是绘画。尽管在英国也有一帮超现实主义者（潘罗斯，盖斯凯恩），超现实主义还是受到了一定的抵制。美国的情况也相同。大约在1950年出现了一些被称为“纽约派”的诗人：弗兰克·奥哈

拉，约翰·安斯勃瑞，肯恩斯·康兹。他们都吸收了达达和超现实主义的经验，并使之重放异彩。但这些人只是个例外。在讲英语的国家里人们对超现实主义诗歌是极其无知的。

罗：您认为这要归因于什么？

帕：我不知道。超现实主义对美国绘画的影响是决定性的。如果没有超现实主义，就不会有抽象表现主义也不会有流行艺术。另外（特别是）：约瑟夫·康奈尔。一位令人着迷的艺术家。他的每个匣子里都关着一个神奇的鬼怪。关于这个奇异的匣子的神话最终是由诸如梳子、玻璃球、玻璃瓶、火柴、相片这些经过想象和幽默的缓慢侵蚀而发生变化的日常物品完成的。为什么超现实主义没有影响到文学呢？也许是因为英国人对超现实主义一直就有他们独特的理解。一种准超现实主义或前超现实主义的幻想和幽默才能不断地在一些伟大作家的身上显现，从莎士比亚到狄更斯——还有勒维斯·卡洛林和爱德华·李尔。一种尚未成形的超现实主义，可以被简化成这个公式：最高度的精确产生最反常的结果。这正是波德莱尔非常热爱的品质：反常。这个因素也存在于美国文学。至少存在于最好的文学里。例如，在韦勒斯·史蒂文斯和伊莉莎白·比夏普那里。伊莉莎白·比夏普的诗构造严谨，表面上很传统——但却能产生令人惶惑的效果。一种奇特的视觉想象，在绘画上被称为“幻想的现实主义”。我谈到伊莉莎白·比夏普而想起绘画，并非出于偶然，他的眼睛是画家的眼睛，一位奇情异想的画家的眼睛。这种现实主义和幻想的融合在英语以及日尔曼语文学中一直延续不断。这是在拉丁语语种中不存在的浪漫因素。我们的文学是古罗马修辞学和雄辩术的女儿。世俗的罗马发明了罗马法律，天主教的罗

马创立了经院哲学。在浪漫上一点儿也不逊于这些发明的现代文学是对这两种传统的反叛。

罗：这些都和您正在哈佛作的讲座有关，不是吗？

帕：是的。这是其中的一个题目。现代诗歌运动，从浪漫主义直到今天，是一个运动，但是它是按照据莱维—斯壮斯可以称之为逆向对称运动的方式展开的。这一运动的两个中心是罗曼丝语种和日尔曼语种。浪漫主义是作为法国新古典主义的反叛而诞生的。事实上它是对西方主要传统的一种反叛。奇怪的是，在它最辉煌的初始时刻，浪漫主义的界限和新教的界限相同，而这两种界限又和罗马帝国的界限偶合。这同样也说明浪漫主义是对和希腊罗马传统无关的一些传统的肯定。一方面是英国和德国的民族诗歌传统；另一方面是其他一些文明的传统。歌德曾陶醉于《沙恭达罗》和阿拉伯诗歌。弗德里科·斯莱格尔在德语世界和印度之间架起了一座桥。后来叔本华、瓦格纳、海塞和其他一些人也从这座桥过去，不过有时却从桥上掉下来。英国和德国的浪漫主义开创了对西方希腊罗马传统的批判。一个世纪之后，欧洲的先锋派，特别是拉丁语国家里的——意大利的未来主义者，西班牙和拉美的极端主义者，法国丰富多彩的各种运动——继承和强化了这批判。最激进最极端的反叛——理所当然——是法国：这个国家是科学院，法国大革命和文学字典之国。20世纪的先锋派是一场具有强烈浪漫主义色彩的运动。

罗：那么您觉得立体主义和抽象派也是浪漫主义？

帕：立体主义包含有浪漫主义的因素。这是再自然不过的，因为它是对印象派和野兽派的反叛。立体主义首先是一种对脱胎于文艺复兴和希腊罗马传统的表现方式的反叛。不论是用分析形式还是综合方法，立体主义都是一种对我们的所

见的一种批判。从这个意义上讲，它延长了由浪漫主义开创的方向之一，并把它极端化。它是对西方传统的幻觉主义和人文主义的否定。另一个浪漫主义因素：立体派吸收了一些非希腊罗马传统，比如黑色艺术。文艺复兴和巴罗克艺术拒绝抽象化和类型化：它的典型不是几何式的。抽象派的绘画加强了立体派的这些反文艺复兴和反造型的因素。但有一点是基本的：来自于赫尔墨斯传统和神秘主义的某种关注的展现。我想的是蒙德里亚、卡定斯开，还有层次较低的克利。赫尔墨斯主义和神秘主义是西方另一种宗教的表现，一种建立在类推法之上的地下宗教。它相信普遍联系，这是浪漫主义者从文艺复兴时期的新柏拉图主义和十七、十八世纪的神秘主义那里得来的。在法国，这一思潮通过波德莱尔、里姆邦德和马拉美到达阿波利奈尔、超现实主义者和亨利·米恰克斯。这是个世界性思潮：达利奥，叶兹，贝索阿……所有这些运动都有相同之处：它们都是与西方主要传统的绝裂，并且直接加入到浪漫主义中。然而，庞德和艾略特以及其他一些英美诗人的现代主义恰恰在相反的方向表现出来。这是我前面指出的逆向对称的一个例证。从它肇始，英美的现代主义就是一场寻古典主义的运动。创始人之一的修麦曾对此做了清楚的说明，所以他把目光投向马乌拉斯。艾略特继承了这种思想和美学的异常。庞德和艾略特并不打算像欧洲和拉美的先锋派一样和西方的主要传统绝裂，而是尽力恢复它们。艾略特保守的政治思想和庞德的法西斯主义和他们的审美倾向相符。应该肯定地说，他们的古典主义不是狭义的18世纪的古典主义，而是——对艾略特而言——包括了英国的“形而上学者”，法国的一些象征主义者和13世纪意大利文学。庞德摈弃了“形而上学”，把高蒂尔提到了里

姆邦德之上。而对劳泰阿蒙甚至都从未提起过。莎士比亚是个问题，他本人就是浪漫主义运动中的一名旗手，怎么能把他包括在反浪漫主义传统里去呢？修麦玩了一个机巧的手段，他声称如果拉辛是古典主义的一端，另一端则是莎士比亚——“这运动的经典作家。”但它的中心既不是拉辛也不是莎士比亚，而是另一位被古典主义传统所忽视的诗人：但丁。当艾略特阅读波德莱尔时，他是从但丁的角度读他的。不知不觉地波德莱尔变成了但丁的被遗忘了的一个篇章。这里面倒有一点是真的：《恶之花》是但丁式的作品。

艾：你还记得《恶之花》最初的名字是《净界》吗？

帕：要是我记的不错的话，艾略特的《荒原》在他的作品中代表的就是净界。庞德和艾略特的诗歌革命戴着复辟的面具出现。尽管它与作者的愿望背道而驰，它仍是一次革命。于是就产生了他们的哲学、美学、政治思想和他们的诗之间的矛盾。他们的目的是复辟传统，而他们的诗却是与那一传统的决裂，是希腊罗马美学线性进程中不连续的介入。他们在不自知不自愿的状态下承继了马拉美，也和超现实主义者及其他的先锋派运动不谋而合。本世纪最大胆的诗歌运动之一竟然从理论与实践的矛盾中诞生，这难道不奇怪吗？

罗：这尽管并非从所未有，倒也的确奇怪。还能再举出之前和之后的一些类似的例子，但我已经开始看出您说的逆向对称的意思。

帕：庞德和艾略特在和新教运动以及浪漫主义运动方向相反的运动中离开美国去欧洲。新教运动是一次离开传统中心罗马的宗教分离运动；浪漫主义是对同一传统的根本的、诗歌的反叛。艾略特想返回罗马，返回到一种美学的古典主义

和一种通用的宗教。庞德追求的是同时含有调和社会秘方的诗歌传统。庞德和艾略特满怀恐惧地把现代社会拒之门外，而在过去的时代里寻找解决办法——在中国或者罗马。同样的对现代世界、战争、资产阶级价值观的恐惧推动了欧洲和拉丁美洲的先锋派。不同的只是不论是俄国的未来主义者，超现实主义者，还是拉丁美洲的先锋派们都没有在古典主义的范例中寻找答案。他们的典型是绝对自由共产主义社会或原始社会：傅立叶，马克思，卢梭，塞德。这些人中没有一个出现在英美诗人的作品里而不被咒骂的。甚至连那些政治和道德“堕落”的诗人也采取了逆向对称的形式：庞德是法西斯主义者，阿拉贡和聂鲁达是斯大林主义者。

艾：奇怪的是试图重建中世纪地中海传统的人，他们个人的根都在这个中心之外。

帕：英美的现代主义有两张脸，一张脸朝向欧洲，另一张脸朝向美洲。新教运动和浪漫主义是和罗马的决裂。同时它们肯定了各不相同的个人主义：信徒的自我意识，诗人独特的感觉，面对希腊罗马传统的民族传统。庞德和艾略特的运动试图重建已被新教运动和浪漫主义弄断的桥梁。所以它的表现是一种普遍主义。由此，他们的诗中多怪僻的引证和说法。多种语主义是普遍主义的一种简单形式。英美现代主义的另一张面孔的代表是威廉姆·卡洛斯·威廉姆斯，他继承了惠特曼的传统：对美国根的寻找。这种寻找并不比庞德寻找中国的矛盾少些，因为美国的根并不在美洲而在欧洲。在美国的土地和社会之间有一个空的空间。这个空间曾被美国的印第安人占据。墨西哥和秘鲁等国的印第安人，不管他们的处境曾经多么糟糕或仍然很糟糕，他们毕竟存在。他们是我们的根。美国没有根，有的是一

个空洞。空洞是看不见的，却能被感觉到。阿根廷和乌拉圭的情况也一样。区别在于美国已经开始意识到这个空洞，在阿根廷似乎还没有一个人，甚至连那些作家们，都没有意识到这个国家是建立在种族灭绝的基础之上……总之，不管是否自相矛盾，威廉姆斯的尝试导致了一种杰出的诗歌，在后代诗人中产生了深刻的影响。

罗：那么说来，你很推崇威廉姆斯。

帕：我翻译过大约20多首他的诗。短诗。我不像美国人那么喜欢他的长诗《佩特森》。它是庞德《颂歌》的土气的缩写版。相反，他的短诗我很喜欢。我也很喜欢如今被漠然视之的肯明斯。几年前我还翻译了他的一些诗。那是一次伟大的经验，在翻译那些诗时，我学到了很多东西，用复杂的句法写出最简洁、最纯粹的诗。那是一种抒情诗，清爽的诗情长流不断，没有美国诗歌中常见的那种说教。尤其当它攻击占统治地位的道德时，甚至成为一种教化式说教。

罗：在《拾遗》中批判那种有点尊严的看法时，您顺便提到过威廉斯·史蒂文斯。

帕：我非常喜欢史蒂文斯，他是我最喜欢的英美诗人之一。他是莱萨马·利马的朋友，是吗？

罗：也是罗德里格斯·费奥的。《源头》曾发表过由莱萨马和罗德里格斯翻译过来的他的一些诗。

帕：不过，史蒂文斯在他的诗里谈到拉丁美洲时，他总是讲它的风景。拉丁美洲的人不存在，或者只是作为一种装饰存在。这不是对史蒂文斯的责难：而是对美国文坛上大多数人的一个可行的建议。例如，有人会认为奥尔森对当代拉丁美洲的现实非常敏感。其实不然，您读一读他著名的《玛雅信札》。他关注的是另一种现实，那个消失在玛雅

文明里的世界，他对他眼前的现实没有丝毫兴趣。当前的墨西哥人对他来说是极其遥远的人。是的，我们现在的墨西哥人的确生活在历史周围，但我们是活生生的。真应该把一个半世纪以来美国作家说的话汇编成册。那将是一本恶意中伤的书。

罗：再回到诗歌这个题目，我希望咱们谈谈《崇敬与亵渎》，《蝾螈》里的这首诗是克维多著名的十四行诗《超越死亡的不绝之爱》的敷衍体。哪些巴罗克诗人对您的影响最大？

帕：我觉得有三个：贡戈拉、克维多和索尔·胡安娜。写那首诗其间，我对克维多的诗真的很崇拜。

罗：特别是对那首十四行诗？

帕：它像一台修辞机器一样令人惊异。尽管它的主题是爱情，它却并不是一首激情昂扬的诗，而是一首以激情为主题的诗。它是彼特拉克风格的巴罗克顶峰，因为它肯定了爱情的永恒性：爱情是永恒的，因为心灵是永恒的。但身体不是永恒的。现代激情在时间上不成为永恒，而只是在这一段时间里是永恒的。它不是延伸扩展的，而是深入紧张的。是肉体的。所以说我的诗是一种崇敬和亵渎——一种嘲弄。有点像毕加索重新画《宫庭侍女》：嘲弄和崇敬。我的诗是十四行诗中的十四行诗。它分成三部分。第一部分是第一首四行诗，第二部分是第二首四行诗，第三部分又分成两部分，两首三行诗。另外，在每一部分都有另一首十四行诗。就好像一面镜中的形象在另一面镜里；十四行诗套十四行诗再套十四行诗……但是是自由的十四行诗，而且到最后已不太像十四行诗。崇敬和亵渎。整首诗都是按照严格的数字比例创作而成，解释起来很枯燥无聊。说它是对一首十四行诗及其每一部分的设计就够了。

罗：《太阳石》也是建造在一种数字结构之上，不是吗？

帕：《太阳石》的诗句数目恰好是金星公转一周的天数。金星与太阳的汇合是在584天的圆周运动后实现的，我使得这首诗在584句诗之后同样汇合。金星是个双重行星：昏星和晨星。在前哥伦布时代的墨西哥，克查尔科阿特尔同时是：星星、鸟和蛇。诗歌就是在这个神话——天文学思路基础之上展开的。我的意思是：在神话圆周的时间上插入一个属于一个代、一个国家、一个时期的人的不可重复的历史。

艾：不可重复的？

帕：也许时间是圆的，于是它便是永生的。至少神话和诗歌里的时间是这样的；它围绕着自己旋转，重复。但人是有限的，不可重复。重复的是有限的体验：所有的人都知道要死。他们知道它，感觉它，梦想它——然后死去。同样的是人的其他一些基本体验：爱情，愿望，工作。这些体验是历史性的：发生在我们身上，然后过去。同时，也不是历史性的：它们重复。所以能就这些体验创作诗歌——生产不断回到起点的时间的机器，反历史的机器。相反，不能创作关于人的思想、观念以及其他纯粹历史性的体验的诗歌。这正是几年前承诺文学所犯的错误，它有两个方面：存在主义和共产主义。这就是我们的状况的矛盾：我们的基本体验几乎全都是暂时的，但不是历史性的。我们的体验不是历史性的，但我们是。我们每个人都是不可重复的，但有关爱情和死亡的体验是普遍的，可以重复。诗就是从这个矛盾中诞生出来的。而且，也是由这个矛盾组成。

罗：这不是《白》的中心主题吗？

帕：这是一切诗和一切诗人的主题。

罗：您不想再专门谈谈《白》来结束这次谈话吗？

帕：好吧，谈一个人自己写的东西很可怕，（也很诱人）。我会满足您的——这也令我愉快／不快。《白》里的组合不是时间上的，而是空间上的。这首诗像一幅七巧图一样由不同的部分组成。读者可以把那些部分组合起来或者分解开来——有二十多种可能。每一部分本身就是诗，每一次组合或分解都能产生一种文本。这样的话，不同于七彩图的只有一个解决办法，一个形象，在《白》里有二十多个形象，二十多个文本。每个文本都不一样，而所有的文本又都在讲相同的事。《白》中最极端的变动性可以归纳成不变性。恰恰和连续流动的线性诗《太阳石》不同。《白》试图使自己晶化，也就是说变成一种纯粹的语言透明体——而最终消散。它是对《太阳石》的否定，因为它以某种方式否定时间：只有现时是一种存在，女人的身体像片风景样被观看，被抚摸，被嗅闻，被感觉；大地和女人像一篇文章被浏览，被阅读，像一首诗被朗诵，被倾听。《白》是个语言体。一个被说的而说出时又消散了的物体。至少我希望它是这样。

王菊平　译

奥克塔维奥·帕斯（节选）

丽达·吉伯特

丽达·吉伯特：您在您的《交流》一书中说学生和妇女的反抗运动是这些年里最重要的两场运动，而妇女的反抗，毫无疑问，又是最重要和最持久的。

帕斯：在回答您的问题之前，我要向您声明一点，即我不是指妇女解放运动，因为当我写收录在《交流》中的那些文章时（1958—1964），这一运动尚不存在。更确切地说，我指的是妇女在社会生活中的出现，这一事实得追溯到将近一个世纪以前，并且已经决定性地改变了（还将更多地改变）现代社会的面貌。从新石器时代晚期起妇女逐渐隐退，而上一世纪末她的再现是难以计数的各种因素导致的结果。相比之下，本世纪青年人的反叛和其他一些骚乱、冲突，不过是些副现象罢了。

丽达：我们生活在一个革命的时代……

帕斯：整个19世纪乃至20世纪的今天，革命的观念……，革命的神话，变革的神话——用一种制度突然而迅猛地取代另一种制度——，一直左右着我们。然而20世纪后半叶的重大历史事件并不完全符合这个框架。革命思想指定无产阶级来完成改变世界的任务，但众所周知，工人阶级并未成为20世纪发生的那些历史变迁的主要力量。一方面，在不发达国家爆发的暴动、骚乱和变革中，主人公不是工人阶

级；所有这些变动——不排除俄国和中国——，都不是马克思想象的那种工人阶级的世界性革命。另一方面，在无产阶级可以参加选举的发达国家，也没有发生什么巨大的革命性变化，我们所经历的只是些各种各样的反抗运动，比如，从上个世纪中期开始的艺术家们的反抗活动和知识分子的批判行为；妇女作为社会人物的出现；当今青年人的叛逆，以及少数民族——无论是社会范畴的，还是宗教、语言范畴内的——斗争的加剧。19世纪的理论思想未曾预料到这些变革，依我之见，它们正是我们现代生活的本质。

丽达：您如何评价美国的妇女解放运动？

帕斯：很难加以评论。这中间既有男女情爱的反抗，同时又独立地存在着一种妇女的政治反抗。但不应混淆这两个概念。例如，我看到妇女运动的领导人认为性交是一种政治行为。这真是天大的笑话。所有的社会行为，所有的人类行为都具有政治色彩，都受历史的影响，然而性行为的概念不是由支配关系，而是由生物关系，不是由历史而是由自然属性——肉体——所确定的。

丽达：但妇女一直是，至今仍是被压迫的人。

帕斯：对，这个现象大约是从新石器时代晚期开始产生的。这点很可怕，因为整个人类文明的那些基本技艺——农业、制陶业、烹调、纺织——或许都得归功于妇女。这些艺术是和平性质的。根据某些人类学家的观点，妇女沦为奴隶始于城市文明诞生之日：金属的发现，随之引起军事艺术的进步；文字的发明，由此造成庞大的宗教和国家官僚阶层对知识实行垄断；最早形成的城市，因此而产生对奴隶劳动力的需求。所以，妇女沦为奴隶是与人类历史上的奴隶制，或曰，是与国家、历史同步出现的……。但这与妇

女运动的一些领导人的观点截然不同。将妇女与无产阶级、或与黑人相提并论是荒唐的：妇女既非一个阶级，也非一个种族。那些相似之处是虚假的。妇女没有理由使用与她自身情况无关的历史和政治概念。要想真的解放自我，就必须从她本身的现实出发。

丽达：有些女权主义者采取反男性的态度。

帕斯：我赞成平等，但平等并不意味着相同、等同。每个男子都有别于其他男子，这样多好；同样，男子有异于女子，也是件非常好的事。在一个真正自由的社会里，重要的就是培养这种差别；我们的分隔点正是我们的连接点。我们应该把社会构想成一个互为补充的对立事物的联盟，其中的一个大对立便是男性与女性。我谈得更远点：我认为在男性与女性的游戏中可以产生一种毋庸置疑的新文化和新创造。男性与女性的对立是互补的。这种对立在每个男子和女子的心中都会复苏，因为在每个男子身上都有一点女性的东西，而在每个女人身上又有一点男性的态度。

丽达：现代社会里存在着对立，但不是您说的那种互补性对立。

帕斯：当一个社会把男性当作唯一模式时，就会出现暴力和畸型。美国这个新教徒的资本主义社会就是一个例子：它是典型的男性模式，女性不得不适应这种模式；当妇女男性化后，她们便成了畸型人。而男性也变得身心不健全。人类不仅是男性，也是女性。美国男子认为首要的是工作、存钱、支配……，他们把体育看作是竞争、是战争……，甚至把作爱当成工作，把性欲高潮的次数等同于打架的回合次数，或是银行存款上的美元数目。此时，这种男性模式是在肢解人类。西方文明好像该女性化些了。

丽达：有例子吗？

帕斯：当然有。我给您举个印度文明的例子。请比较一下基督和佛。基督整个身体是直线条的，没有一丝女性的曲线。因而基督教也是十字军东征、宗教裁判所和资本主义的宗教便不足为奇了。尚武的伊斯兰教，同样是男性占主导地位。相反，在佛和湿婆身上我们可以找到某些与男性气概融为一体的女性特征。印度女神是女性的最高代表——浑圆、宽硕的臀部，高耸的乳峰——，但她们却骑在老虎和狮子身上，与怪兽搏斗；她们是战神，充满阳刚之气。在印度曾有一种对男性气质和女性气质的阐释。我们应该是最具女性气质的男子，而妇女则应是最具男性气质的女子。美国女权主义运动的悲剧在于它的模式是男性的。美国妇女，包括那些女权主义者，用男子的眼光来看待她们自己。真正的革命应是妇女赋予社会男性和女性两种模式，我们男子则在这些模式中找回自我。

丽达：男性化和女性化与同性恋没有关联。

帕斯：同性恋是一种偏差。我们不该歧视这些畸变。也不必把它们理想化。但或许我们从此不该再将鸡奸、女性同性恋和其他情爱方面的偏颇视为异端和堕落。这些名称是我们社会压抑性的又一个表现。

丽达：是我们这个社会还是所有的社会？

帕斯：所有的社会……，尽管每个社会压抑的方式不同。不管怎样，傅立叶用一个更加人道和现实的名字来称呼那些对肉体和幻想的嗜好：癖好。的确，它们是情爱谐乐曲中的过激音符，是宇宙经纬图上的细微色差，或曰是情爱这个充满吸引和排斥的庞大系统的组成部分。但它们不是这个系统的中心。男性与女性间普遍的、互补的对立才是性爱的中枢，它支配着一切事物的运动。我对印度文明这个范例的兴趣由此产生。在印度的艺术和宗教中，既没有犯鸡

奸罪的男神，也没有犯同性恋的女神；相反，在以男性为中心模式的神话里，如希腊神话，经常出现男性同性恋的关系。在中世纪则有一个相反的现象——崇拜圣女。它是教会将基督教女性化的一个惊人尝试。它赋予中世纪以非凡的活力，并创造了众所周知的伟大艺术。普罗旺斯诗歌发明了一种女性模式，把妇女看作是负责宇宙健康的保健员，妇女是天地之间，精神世界与凡夫俗子之间的中介体。教会则采纳了这种妇女观，树立起对圣女的崇拜。现在我们需要一种类似于中世纪圣女崇拜的模式。回归到它的起源，普罗旺斯诗歌。

丽达：就是说妇女运动可以获得积极的一面。

帕斯：妇女反抗是西方经历的各种变化中的一个方面。当我们认识了当代文明的实质时，无法不变得悲观：这是个暴力和谎言的王国。但是有些运动，如少数民族或青年人的运动，蕴含着变革的可能。至于妇女运动，它不是少数民族而是占全人类一半人口的人的运动。不过我重申，在我看来，它的本质不是指妇女应该拥有与男子同样的权利——尽管这是必要的紧迫的、不可缺少的——，而是妇女应该具有自我意识，尤其是对她们身体的意识。只有当她们意识到自己身体的独特性时，妇女才能创造出男女性爱的模式。她们应该从自己的肌体出发，树立起她们心目中的男子汉形象和自身的形象。当妇女摆脱了男人强加给她们的畸型的女性形象时，她们也解放了男人。

丽达：怎么解放？

帕斯：当妇女抛开家庭去工厂和办公室工作时，她们壮大了工薪阶层。这不是解放！从这个角度看，妇女的解放不过是雇佣劳动者整体解放的一部分。而我指的是另一种只有妇女才能实现的解放：改变西方的情爱观念，将我们进攻型

的文明女性化，用新的性爱模式取代现代工业化社会在全世界两大阵营——资本主义和共产主义社会——里推行的那种性爱模式。消灭那些把肉体和灵魂变成纯粹的生产工具的工作神话。

丽达：在《连接与分解》中您说："每个社会的特点，甚至她的未来，从某种程度上讲，是取决于'实体'与'非实体'两种象征之间的关系，"您愿意阐发一下这个观点吗？

帕斯：我认为在所有的文明里总是出现实体与非实体这两个象征。当然，可以称实体为自然界、物质；称非实体为灵魂、精神、涅槃、自我，等等。"灵魂"（Alma）和"我"（Atman）这两个词所表示的现实是无法翻译成另一种语言的。但是两个术语间的对立互补关系却是可译的。在有些文明中，这种关系是矛盾的，二者择其一；在另一些文明中，这种关系是统一的。如果精神和肉体过分结合在一起，这个社会将陷入严重的病态；而两者过于分离也是危险的。理想的状态是两者稍不平衡，但保持和谐。如果肉体稍占优势，精神就有反驳肉体的可能；如果精神略占上风，肉体也可以反驳精神。例如：公元前2世纪至公元3世纪，西方的罗马艺术和印度的佛教艺术。佛教神庙代表抽象的佛，是对肉体的否定；但那些古迹四周的栏杆上却饰有描绘日常生活及声色犬马场面的浮雕。情欲与神灵、精神与肉体之间的这种不断对话，在某一时刻曾为佛教和中世纪的基督教增添了活力。我认为我们目前正处于一个阶段的尾声。19世纪是否定肉体的世纪；如今，我们面临着肉体的强烈反抗……。但这种反抗是模糊的。

丽达：为什么是模糊的？

帕斯：因为它采用的是非实体这个符号本身的脑力活动形式。我进一步解释一下……。显然，这种肉体反抗的伟大时刻

之一是萨德侯爵[1]的著作。19世纪为数不多的几位研究过萨德作品的人宣称他是性变态、性紊乱现象的伟大发现者。事实的确如此，但我认为萨德的独到之处并不是他在性病理学方面的发现。古人早就知晓萨德描写的那些性行为，并且其中很大一部分是原始宗教里的性仪式。萨德的新颖之处表现在他对那些性行为所持的态度：在萨德眼里，这些性行为不再是令人恶心的东西，或是什么宗教仪式，而是哲学观念。他的一部著作的标题——《小客厅里的哲学》——就表明了此意。情爱变成哲学，哲学又变成批判；情爱被用来否定世界。这个论点完全是新的。否定是精神首要的功能，这点无论是在基督教神学中、在但丁或弥尔顿身上，还是在现代思想里，都是一致的。在黑格尔看来，思想就是否定，是人类把否定引进宇宙世界。如果性爱变成哲学和批评的附属物，它就不再属于肉体了。这正是美国女权主义运动碰到的问题。当然，那些极富战斗性和乐观主义精神的女士与萨德先生差距甚大。她们是乐观的、漫画式的萨德。总之，肉体的反抗是模糊的，因为它是以非肉体的、批评的、精神的原则为名义，又利用肉体来批判社会。于是，一方面，肉体的反抗揭示出我们对肉体这一现实、对声色享乐这一瞬间事实的怀念；另一方面，精神这个古老的非实体概念——它是压迫、抑制、宗教裁判所，特别是性虐待狂的象征——化装成"肉体"来否定肉体。因为肉体既非思想，也非批评；它是享乐，是节日，是幻想。

丽达：您还说："大概除了阿兹特克文明外，没有任何一个文明能够提供可与西方性野蛮相提并论的性艺术。"

---

①萨德侯爵（1740—1814），法国作家。

帕斯：我们最好不谈阿兹特克人，因为我的许多同胞会不高兴的。我们用别的例子吧，比如中世纪的基督教性艺术或藏族性艺术就很残酷，因为它们是宗教性质的。残酷的现代性艺术则不是宗教而是哲学性质的。请回想一下从萨德到《0的历史》（Histoire d'0）的小说传统。在所有那些作品里，其中有一部分是十分出色的，肉体不再是肉体，它变成了世界毁灭的一个象征。萨德不仅想用感官来摧毁这个世界，而且还想消灭感官。萨德塑造了一个非凡的、可怕的人物形象——朱莉埃特。在萨德看来，恶的化身不是男人，而是一个女人，是那个令人着迷的朱莉埃特。这可真够绝妙的。朱莉埃特在那些动荡的纵欲中倾注了过多的激情。她的一位女朋友克莱威尔，这个同性恋，对朱莉埃特说："真正淫荡的人是不动声色的。你太感情冲动了。"好色的哲学家寻求的是感官刺激……，不动真情。纵欲的理想状态是一种否定的状态。萨德模式不是火山——尽管他非常喜欢火山——，而是冷却了的岩浆。当我探索萨德的世界时，我想到了死火山。当我思考淫欲这个问题时，我想到的是岩浆喷发的场面，毁灭的场面。

丽达：您认为情欲与性欲有何区别？

帕斯：我认为性欲包含的范围远比情欲广。动物甚至植物都有性欲；情欲则完全是人类社会所独有的。在情欲中，性欲的动物型方式改变了。我给您举个例子：夫妻间习惯于互相用动物的名字来称呼对方，如"我的鸽子"，"我的小乌龟"，"我的狮子，""我的老虎，"等等。从语言和生理两方面来看，情爱是动物性爱的隐喻形式。人像狮子、老虎、鸽子那样性交，或像薄翅螳螂，或其他任何一种阴险的昆虫那样交媾。好了：我们像狮子一样作爱，可是狮子并不像人那样性交，在情欲中出现了在性欲中不曾有

过的因素，即自由和想象。情欲是性欲的化身，是他的暗喻。有时，它将性欲神圣化，比如普罗旺斯宫廷中的爱情；有时，它又把性欲世俗化，如萨德的作品。情爱离不开语言，所以它是一种文化、一种历史。语言帮助我们把动物的性爱转变成一种实践。人类在这一实践中，一方面像面对镜子般地显示出他的自然属性，另一方面又否定这个自然属性。情欲是对性欲的肯定，同时也是对它的否定。情欲是一种创造。

丽达：情欲是爱情吗？

帕斯：有三个层次，性欲的、生理的、动物性的层次；情欲的、社会的层次；个人的层次，即爱情。情爱属于所有的社会和文明；爱情则仿佛是西方的一项发明。她和诗歌创作一样，产生于普罗旺斯，从一开始教会就与她作对。爱情从诞生之日起，就一直与社会准则相违抗，与家庭的、阶级的、种族的、或夫妻间的种种联系相决裂。爱情深埋在西方人心底，他们秘密地崇拜她。戴尼斯·德·路杰蒙（Denis de Rougemont）写过一部有关这方面的著名论著。在西方人的意识中存在着一个奇怪的矛盾心理：一边颂扬爱情，一边又谴责爱情是反社会的情欲。按我的观点，爱情与情欲的区别在于：情欲是社会性的，多向性的；爱情是个人与个人之间的关系。爱情这个概念表示选择唯一的一个肉体和灵魂：选择一个人。因此，在我们的爱情观中，既存在着柏拉图式的基督教因素（灵魂），又有对基督教和柏拉图主义的违背：那个唯一的灵魂是与同样唯一的肉体密不可分的。

丽达：您如何看待当今世界的爱情？

帕斯：当代爱情的衰竭是人的观念和灵魂的观念堕落的结果。现代男女群居否定了西方的中心神话。这点在我看来，是

扰乱社会秩序的。本世纪最后一场精神运动是超现实主义，它总是推崇爱情，唯一的爱情，而不是男女杂居。超现实主义同时肯定绝对的情爱自由和唯一的爱情。我认为，如果不以爱情为基础，西方是无法再建立什么新的文明的。对我来说，情欲的自由是与爱情的选择联系在一起的，两者都反对男女混居。

丽达：诸如《性感女子》和《关于性的任何事你都想知道》这类书在美国连续几个月居畅销书之列，这说明了什么？

帕斯：这是清教徒主义的一种反对。但以为一本书就能教会我们更好地作爱，这真是美国式的幼稚，是美国人理想主义、乐观主义和盲目信仰教育的一个典型。从远古起就有关于房事的论著和材料。然而，爱情不单是一种技巧，她是一种艺术、一种创造。作爱的姿式是有限的，但是我们每次作爱的方法都是不同的。在情欲行为中介入了想象和肉体，皮肤和激情。

丽达：您赞成性知识教育吗？

帕斯：性教育在现代社会背景下意味着性卫生。重要的是我们必须接受情爱教育，情爱文化。当今世界在它的两大阵营里——资本主义和共产主义——都贬黜情爱。一个通过广告，一个通过政治。资本主义贬低情爱，因为它把情爱变成了商业产品；革命运动，包括现在的妇女运动，则把情欲享乐这种感官和想象的体验变为对社会的批判。

丽达：在结束妇女问题之前，我想问一下，美国妇女与拉丁美洲妇女有什么差别？

帕斯：二者的差异表现在文化和历史的范畴内。一个是新教的、民主的、资本主义的产物；另一个是天主教社会（仍带着反宗教改革的烙印）和殖民主义的产物。拉丁美洲妇女生活在等级森严、专横独断、传统的天主教家庭依然很

强大的社会里。妇女是传统价值的保管员，是家庭的看守人，她的榜样就是母亲。但在这个传统的天主教的妇女概念中，还掺杂了阿拉伯人的观念。西班牙是个欧洲国家，也是个阿拉伯国家。这点阿美利加·卡斯特罗看得十分清楚。这两种观念，即妇女既是母亲，又是男人的私有物，是男人泄欲的对象，决定了拉丁美洲妇女被支配、被奴役的地位。从这个角度看，美国妇女要自由得多。她们是独立的人，是自身的主人，享有相当大的自主权。

丽达：那么拉丁美洲妇女是不是最好模仿美国妇女呢？

帕斯：哦，我不知道。如果我们只谈妇女与自身的关系，而不涉及妇女与社会的关系，情况就不同了。美国妇女是由一个完全以男性为模式的社会塑造出来的；这个模式强调男性的某些价值，又否定另一些价值。这个新教徒的资本主义社会以最激进的方式否定肉体和性欲，又以极大的热诚崇尚工作、攒钱和竞争的价值。美国妇女生活在一个以劳动道德和竞争为基础的社会里，这个社会把肉体看成是健康和卫生，而不是享乐。由于这些原因，美国妇女与自身肉体的关系，和美国男子与他们肉体间的关系一样，遭到同样大的损害。他们都受资本主义新教徒伦理观的摧残。因而在新教徒的社会里爆发了肉体的强烈反抗。

丽达：您在《连接与分解》中说过类似的话。

帕斯：精神分析学表明，资本主义把金子升华为抽象的符号——钱、股票——，并加以积存，这与潴留人体排泄物有一定关系。而在保留排泄物与提早射精之间，正如莱维—斯特劳斯[①] 所说，也可以显示出逆向的对应关系。同样，在大乘密教和新教资本主义二者间能够发现这种矛盾

①莱维—斯特劳斯（1908—），法国哲学家和人类学家，结构人类学的创始人。

的对应关系：在前者中，保留精液，把它升华为一种“启蒙思想”，与面对排泄物不感到恶心，相反当作是一种惯例性“享受”，甚至可以在密教节日里象征性或真地咽下排泄物的态度是一致的；在后者中，保存排泄物，把它升华为抽象的钱，与提前射精是对应的。另一显著区别是：在大乘密教里妇女占据中心地位，而新教是男性宗教。资本主义社会是男性社会。

丽达：拉丁美洲是天主教文化……

帕斯：正因为如此，肉体和享乐在我们心目中的地位不同于前者。的确，在我们的文化中存在着大男子主义和暴力，但一般来说，拉丁美洲妇女与她自身肉体的关系不那么痛苦。一方面，天主教的核心不是抽象的道德，而是宗教礼仪；天主教是一个肉体的、世俗的宗教，是把上帝形象化了的宗教；甚至为了适应现代社会，天主教从几个世纪前起就不断地“新教化”；另一方面，拉丁美洲妇女的地位——她们被视为泄欲的对象，或仅仅是生殖的工具——使她们对自己的肉体具有较强的意识。虽然拉丁美洲妇女从未读过任何一本目前在美国出版的那种书，她们却本能地拥有情爱方面的知识，她们知道肉体对她，对别人，都是纵欲的对象。拉丁美洲妇女的感官享乐，或为社会道德所麻木，或受大男子主义的欺侮；美国妇女在这方面则表现出愤怒和性冷淡。不同的暴虐造成不同的伤害。

丽达：您认为妇女能够统治一个国家吗？

帕斯：当两个卡捷琳娜女皇，两个伊丽莎白女王，英·甘地夫人，斯里兰卡的班达拉奈克夫人、以色列的梅厄夫人，尤其是亚马逊地区的彭特西莱阿女皇出现之后，这个问题便显得多余了。

丽达：彭特西莱阿女皇怎样进行统治？

帕斯：不知道。乌拉圭诗人埃雷拉·伊·雷西格曾说“她坐在令人头晕目眩的宝座上”。

丽达：目前的“代沟”现象比过去更加严重，这是什么原因？

帕斯：过去，年青人想把长辈从他们的位置上赶下来，取而代之。那时更多的是几代人之间的你争我夺，而不是价值的颠倒。现在的情况有点变化：年青人已不再相信上一代人的价值观。以往也确实曾有人对占统治地位的价值观进行过批判，但只是些少数持不同政见的人罢了。从这个意义上讲，哲学家尼采是唯一清醒地看透我们时代所发生的一切的人，他谈到过价值观颠倒的问题。我们如今的确面临着价值体系的崩溃。青年人的反叛应被看作是西方价值体系倾覆这一令人震惊的现象的一部分。青年运动的悲剧在于他们每次对长辈的世界观进行否定时，虽然有一定的道理，但却没有能力创造出新的价值观来取代旧的。他们也不能过尼采称之为完全的或彻底的虚无主义生活。在这点上，尼采与马克思一样判断错误，或有过之而无不及：尼采预言超人即将来临，他将是彻底的虚无主义者，类似于上帝，但我们所见到的只是连环漫画报上的“超人”。

丽达：我认为甚至在死亡问题上，许多年轻人的态度也与众不同，不像您在《孤独的迷宫》中谈及的美国人那样否定死亡。

帕斯：这我不清楚。不过，我可以就我们的生死观以及我所观察到的一些变化，谈谈自己的想法。当今肉体的反抗标志着“现时”作为一种特殊的价值出现了：肉体的时间就是“现时”的时间。“现时”因此与总爱掩盖死亡形象的进步型文明发生冲突。一个奉攒钱、工作、积累财富为最高价值，把天堂构筑在未来而非永恒之中的文明，当然要否定死亡。对基督徒来说，死具有意义，它是一个过渡，一

个向永恒的飞跃；对印度人来讲，死也包含意义：它是一种解脱。但在一个相信未来，信奉进步型宗教的文明看来，死是毫无意义的现实，因为它否定未来，否定进步。抽象的人类是会进步的，可我不会进步，我会死的，而且我永远也达不到未来。所以，肉体的反抗——它与未来抗衡，宣称现时才是基本价值——也标志着死神的再现。如果肉体的时间是现时的，那它既是生命，同时也是死亡。每当反抗的肉体发明了一种新的情爱时，它同时会给予我们一个新的死神形象。如果人类最终能够看清死亡的真实面目——既不像在古代宗教里那样装扮成永恒的生命，也不像在现代社会中那样变魔术似地消失——，那将是人类的一项伟大征服。人类必须看到死亡的存在，正视她的存在。而要正视她，首先得看见她，视她为生命的一个组成部分。

丽达：您不觉得这很难吗？

帕斯：不像想象的那么难。在情欲这一肉体时光里，死神以一种侵犯或自我侵犯的姿态出现。在爱情里，她又以另一种方式出现：当我爱我所爱的女人时，我明白我爱的是一个凡人，我知道自己也是个凡人，我的恋人和我本人都必死无疑，这一死亡直觉总是与爱情联系在一起。

丽达：有没有不相信爱情的文明？

帕斯：我认为绝大多数文明都不相信爱情。唯一推崇过爱情的是西方文明，但同时西方文明的这个观点太绝对了，我已试图在一些文章里，如《桌子和床》（收集在《仁慈的妖魔》里）和《胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯或信仰的陷阱》中的不同段落里稍加改变。阿拉伯文化对普罗旺斯诗人的爱情观的影响是显而易见的。在印度有一种宗教和诗歌传统，它表现出与西方传统令人迷惑不解的相似（尽

管也有巨大的差别）：从黑天神和罗陀姑娘的爱情故事中获得灵感的诗歌。在中国和日本，爱情是两部经典小说的主题：曹雪芹的《红楼梦》和紫式部的《源氏物语》。西方人肯定的一直是家庭的神圣，而不是神圣的爱情。相反，爱情是一种邪恶的激情。因此直到20世纪它依然是一种革命力量。性爱则不同：娱乐业、电影已经将它征用、没收了。再也不能碰性爱这个被广告、时尚玷污了的词语。以往的社会在宗教活动中采用性爱仪式，可轮到资本主义工业化社会时，出于商业和广告业的目的，竟把性爱取消了。因此我认为性爱的革命基调越来越低。相反，爱情这种个体的、隐密的激情仍旧是一种革命力量，或至少，是种持不同观点的势力。爱情是和当今的男女混居背道而驰的。

丽达：您不认为宗教信仰的变化以及新的神话的出现，比如音乐节，同样是有意义的吗？

帕斯：显然，从19世纪起我们就亲眼目睹了宗教信仰的缓慢丧失。它使西方人的心灵变成一片荒漠。但宗教，在几千年里，传统上一直是对人之所以为人——换句话说，是对知道自己为凡夫俗子——这个不可理喻的事实的回答：死后还有来世吗？降生到这个世界上有何意义？除了回答这些和其他类似的问题外，宗教还将人与人之间的关系神圣化；使活着的人与死去的人、与神灵、总之与自然界保持和谐。宗教由此履行了两项职能：一、它是对人之所以为人这个事实的答复；二、它是一种参与现世和来世的方法。

丽达：其他的机制和行为没有履行这些职能吗？

帕斯：有履行的，也有不能履行的。关于第一个职能，我认为哲学也提供了答案，虽然它的答案远不如宗教答案那么令

人激动。蒙台涅① 曾说，哲学就是学会死亡。在某种情况下，对某些人来说，哲学弥补了宗教的空白。古代末期，面对异教的衰落，斯多葛主义和其他流派确实代表了一种智慧。现代社会正需要一种古代斯多葛派那样的智慧学识。

丽达：另一项职能呢？

帕斯：另一项职能是打开我们与他人、与宇宙交流的大门。我认为，情欲，尤其是爱情——如本加明·佩雷② 所说的那种“崇高的爱情”——也能够提供给我们这种交流的可能。所有相爱的人都突然觉得他们与社会分离开来，与宇宙结合到一起，成为比他们自身更广阔的一个世界的组成部分。艺术和诗歌同样赋予我们与他人、与自身协调融洽的可能。最后，共同的行动和冒险也能够履行此项职能。在20世纪，人们与肮脏的现代社会进行抗争，试图创造新的世界，在此过程中建立起来的同志关系兄弟情义这类革命友情，令人痴迷陶醉。但宗教还不仅是这些。它与哲学的安慰性答复，与爱情、诗歌、革命行动带给我们的亢奋不同。宗教是一种稳定的社会结构，我的意思是，宗教是仪式、典礼、节日。在举行仪式时，人类与所有的时间达成一致，时间融解到一个神奇的“现时”里，这个现时是不断重现的，因为它铭刻在神圣的日历上。而现代社会却已不存在什么仪式了。

丽达：可人们总在提当代礼仪，当代神话……

帕斯：是的，人们爱谈那些政治、体育、时尚、广告、电视方面的礼仪和神话。所有这一切都企图填补基督教——西方

①蒙台涅（1533—1592），法国思想家，散文家，又译蒙田。

②本加明·佩雷，法国超现实主义诗人。

唯一有过的宗教——的那些真正的神话和仪式所留下的空白。它们中的一些，如广告宣传极乐世界、崇尚时髦等，是对宗教祭祀仪式的嘲讽；另一些，如偶像崇拜和政治领域里的宗教法庭，是对宗教神圣性的亵渎。所有这些神话都是些代用品，它们的增多表明，那种只能称之为“宗教本能”的意识是多么的顽固。同时也说明，人类总是不断地尝试创立新的仪式，音乐节，总是无法忘怀狂欢纵欲的魅力。基督教取缔了宗教纵情声色的特长，而它的衰落又使纵酒行乐和声色放荡——从这两个词的古代宗教意义上讲——重新出现了。在所有的青年运动中，明显地看出他们对宗教的渴望，对宗教仪式的怀念。但它们不是真正的宗教运动，而是宗教前运动，因为它们缺少宗教仪式的基本要素：重复。神圣的日期。缺乏一种启示，一个教义，没有先知和殉教者。青年运动暴露出我们的匮乏，表明在当今社会的中心有一处空白，而这点空缺，无论哲学、政治、还是科学、艺术，都无法填补。但青年运动绝不是我们所期待的答案，而是一种失望情绪的爆发。

丽达：能够找到那个答案吗？

帕斯：我只能用诺瓦利斯① 的一句话回答您：“当我们梦见自己在做梦时，我们离醒来已经不远了。”如果我们知道自身的不足，或许我们能够找到弥补它的办法。大约在25年前，安德烈·勃勒东说，现代人应该发明一个新的（非宗教性的）避难所，自由、爱情和诗歌三者在此会合。奇怪的是：1968年巴黎青年举行反抗活动时，这些观点又一次出现了，并且明显地看出，诗人对青年运动的深刻、潜在影响远比政治理论家大。我觉得青年运动，无论从它的副

①诺瓦利斯（1772—1801），德国诗人。

宗教或前宗教一面看，还是从它的政治反抗一面讲，都植根于对浪漫主义的继承。

丽达：您认为浪漫主义是现时的吗？

帕斯：这取决于如何理解现时和浪漫主义。浪漫主义艺术是我们的一份遗产，但我指的不是它。我指的是一股潜流，它跨越了整个19世纪，并在20世纪上半叶爆发出来。这股潮流是伴随着伟大的浪漫主义者而产生的。我想到像威廉姆·布莱克那样的预言家诗人，像华兹华斯那样的大自然诗人，以及荷尔德林这些人。这股潮流在19世纪下半期的法国重新出现：波德莱尔、洛特雷亚蒙、马拉美、兰波。这些诗人影响了超现实主义。从这个意义上讲，浪漫主义不是一种艺术流派，而是一种精神派别。从这个角度看，浪漫主义是现时的，尽管企图恢复浪漫主义的形式显得有点荒唐。

丽达：我原来以为我们这个时代是科技时代。

帕斯：一种特性并不否定另一种特性。浪漫主义不仅存在于我们这个时代的艺术和各种运动中，也存在于科学本身。语言学就是一个例子。您知道，当语言学把语言变成一个研究客体时，它自身就形成为一门科学。我们时代最杰出的语言学家之一乔姆斯基，再一次将主体引入语言学，从这个意义上说，他回到了浪漫主义。一方面，他回到了笛卡尔的观点，另一方面，回到了洪堡①和浪漫主义思想。当乔姆斯基把主体引入语言学时，他在现代语言学的概念和现代诗人的观点之间——从浪漫主义诗人、象征主义诗人到超现实主义诗人——架起了一座桥梁。乔姆斯基同时又是一位具有无政府主义倾向的政治思想家，这点不是偶然

①洪堡（1767—1835），德国语言学家，外交家。

的。无政府主义在19世纪和20世纪前期代表了革命的浪漫主义一面。于是，乔姆斯基在语言学中同在政治中一样，都重新引入了主体……它与“自我”不是一回事。浪漫主义者崇拜自我是一种迁就，一种偶像崇拜；而重新引入主体，是在不损害科学的客观性前提下，重新插入主观性，在政治上，即引入自由。

丽达：说到语言学，您在最近发表于《时代文学增刊》上的一篇文章中说，您怀疑散文是否存在。您这句话是什么意思？

帕斯：诗歌的特点是每一句诗都蕴含着好几层意思。相反，散文受理智的支配，期望每个词，每句话都只是一个意思。这是个理想的要求，力所难及，所以实际上没有散文。

丽达：但帕斯捷尔纳克[①]在一次采访中说，通过抒情诗来表现我们广博的经历已经不可能了。“我们所获得的价值，在散文中会表达得更加出色。”

帕斯：我猜想帕斯捷尔纳克考虑的主要是小说。小说不是散文。小说是一种非常奇特的文学体裁。小说的确不是用诗句写成的。但小说的语言也不是科学或哲学的演讲性散文，它包含了诗歌的韵律、文字游戏、暗喻、对应和模糊性。小说的语言介于真正的散文和诗歌之间。小说中的人物也是如此：古代叙事诗中的英雄是独幕剧中的模范式英雄；小说中的英雄则是反社会的或不关心社会的。他们不是典型人物，而是个别例子，我们可以称之为反英雄。他们是批判性史诗中的英雄。资本主义社会的主导原则不是表现美好的事物，而是理性的批判，小说便常常被视为资

①帕斯捷尔纳克（1890—1960），俄罗斯作家，获1958年度诺贝尔文学奖，代表作《日瓦戈医生》。

本主义社会的叙事诗。当资产阶级掌握政权时，他是以理性的名义掌握它。他的史诗是一种批判性的、反英雄的叙事诗，反映并评价它所描绘的世界。小说是模棱两可的，因为它的语言介于诗歌和散文之间，同时小说中的英雄以及他们生活的那个世界，一方面属于史诗，另一方面又从属于批评。但有时候，小说不仅是对社会和世界的批评（如巴尔扎克或狄更斯的作品），也是对自身、对语言的批评。在那一时刻，小说与诗歌重合。

丽达：小说和诗歌是一回事吗？

帕斯：现代诗歌与小说的发源相同，在当今二者又结合到一起。接合点就是象征主义。象征主义诗人继承浪漫主义诗人的想象和预言传统，但同时又利用批评、否定作为创作手段。马拉美质问语言，用语言否定语言，在诗歌中取消诗歌。诗歌是一种语言创作，马拉美在那种创作中引进了否定、沉默、质疑。随后，20世纪的一些最伟大的小说家吸取了诗人的这个经验，在小说中也开始对语言进行批判。这种对语言的创造性毁灭把现代小说变成了诗歌。这点在我们时代最重要的作家之一詹姆斯·乔伊斯身上表现得尤其确凿无疑。在他的作品中诗歌与小说的区别几乎完全消失了。乔伊斯作品的中心因素是语言。他的人物的确是些文字游戏。

丽达：您认为现在人们对诗歌有较大兴趣吗？

帕斯：在美国和英国是这样。但在法国、意大利、西班牙和拉美，情况则不然。什么缘故？我不清楚。大概与罗马拉丁语的传统有关。我们常把雄辩术与诗歌混为一谈……此外，这一新现象还表现在文学体裁的消失，更确切地说，是文学体裁的相互融合。除了文学体裁间连续不断的互相渗透外，还出现了——或更恰当地讲，是再次出现了——

口头语言形式：广播、电视、诗歌节。这点在撒克逊国家特别明显。在拉丁语国家，大概是由于本能地不信任雄辩术和演讲，所以不曾有公开朗诵诗歌的习惯。这是很令人遗憾的，因为西班牙语是一门韵律极为丰富的语言——请注意一下西语重音的变化：有重音落在最后一个音节的、倒数第二个音节的、倒数第三个音节的——，而且具有灿烂的吟唱伴舞诗歌的传统。

丽达：您提到口头语言在广播和电视里重新出现，但我们发现，虽然新闻媒介手段越来越多，人与人之间的交流却越来越少。

帕斯：情况的确如此。发明了最完善的交流工具的文明，却正因人际交流匮乏而饱受折磨。雅可布森[1]有一次说，语言是唯一完全社会化了的财富。不错，我们都是语言的创造者和消费者。语言不是任何人的私有财产。我们都有说话的权利，但很少有谁可以通过新闻媒介来表达自己的观点。更有甚者：不仅不许我们说话，而且想强迫我们听相同的口号、相同的谎言和蠢话。资本主义企业或政府取消了语言说、听、回答的功能，将它变为一项垄断，一门生意或一种政治统治的手段。对话人或接受他们的庇护，或成为他们的党徒。在我看来，社会主义开始——或应该开始——赋予我们每个人以自由地说、听、反驳的可能。尤其是最后一条：反驳的权利，它在科技社会越来越难以获得。相反，在原始社会倒确实有过这种言语表达上的社会主义……总之，新的交流手段，到目前为止，不是解放人类的工具，却正好相反，被用来统治人类。语言是社会性的，但交流工具不是社会性的。这是一个基本矛盾。麦克

①雅可布森（1896—1982），美国语言学家，原籍俄国。

卢汉①没有对此加以分析，不过我认为它是目前一切现象的基点和本质。

丽达：您在《最后一局》一文中说，美国文学，例如亨利·米勒的作品，使用色情语言，这在西班牙语小说文学中是不存在的。您的观点是否与科塔萨尔的一致？

帕斯：是的。胡利奥·科塔萨尔的观点有道理，特别是指现代文学方面。但在中世纪，我们的情爱传统丝毫不比法国或英国的传统逊色。各种文学里，很少拥有可与伊塔村的大祭司所著的《贞爱之书》相媲美的作品，它是一部充满疯狂、激情、性欲的爱情诗集。在随后的文艺复兴时期，我们有两部奇书：《塞莱斯蒂娜》和《高傲的安达卢西亚女郎》。后者远不及前者那样有名。它的作者是位名叫弗朗西斯科·德尔加多的牧师，小说叙述了一位西班牙宫廷贵妇在罗马的艳史。作品采用了大量的情欲描写，从某种程度上讲，达到了科塔萨尔的要求。但的确从那以后，这种情爱才气萎缩了。在西班牙曾对肉体进行可怕的非难，拉丁美洲也发生过类似的事。上个世纪末，随着“现代主义”诗人的出现，这种情爱气质又复活了。墨西哥诗人萨尔瓦多·迪亚斯·米隆就是一个例子。他的诗中，完美无比的语言与异常强烈的情欲交织为一体。现代主义诗人表现情爱的另一个例子是安达卢西亚诗人萨尔瓦多·鲁埃达，他写过一部名为《性交》的小说。这事一点不假！在当代一些诗人的作品里，除了科塔萨尔观察到的爱情色彩外，还有强烈的性爱因素。我想到了巴勃罗·聂鲁达。

丽达：还有他的诗歌……

帕斯：哦，这话可是您说的……此外还有个诗人，路易斯·塞

---

①麦克卢汉（1911— ），加拿大学者。

尔努达。他的经验教训不仅表现在诗歌艺术上，而且体现在伦理道德方面，塞尔努达于1925—1930年间发表了最初几部作品，并在这些书中承认自己是同性恋。在那种年代，而且是在西班牙，发表这类诗歌，真是需要极大的勇气。塞尔努达冒了次风险，我想，没有风险，就没有伟大的艺术，也不会有情爱。性爱总是与禁区、死亡为邻，艺术也同样……总之，我认为，科塔萨尔感兴趣的并非是性爱文学——即描写性爱的文学——，而是语言的性爱化。我也如此。从那个意义上讲，科塔萨尔的《六十二种装备模式》（为恋爱而写的小说）遭到了人们极大的误解。在这部作品里，情爱与梦呓达到了完美的结合。但是在我们的语言文化中，缺乏对性爱进行思考、探索。我们不曾有过像巴塔耶①、布朗乔②和克洛索夫斯基这样的人。

丽达：为什么？

帕斯：长期以来，在拉美和西班牙，很少有人思考问题。

丽达：您呢？

帕斯：既然您挑动我，我就不客气地说句大话，我倒是西班牙语世界里少数几位探讨过这类问题的人之一。

丽达：您写过一首关于萨德的诗……

帕斯：那首关于萨德的诗大概是25年前写的。此后，我发表了一长篇论文。它可能是西班牙语里第一篇有关这类命题的著作。如果我没记错的话，第一位翻译萨德作品的是智利诗人布劳略·阿雷纳斯，但我不清楚他是否写过这方面的论著或随笔。我也记不起阿根廷评论家雷沃尔和哥伦比亚诗人加伊坦·杜兰发表有关论文的日期了。我在《南方》

---

①巴塔耶（1895—1977），法国学者。

②布朗乔（1907— ），法国作家。

上发表过一篇文章，当时这份杂志的主编是何塞·比安科（墨西哥现代文学史上的一个核心人物）。《墨西哥大学杂志》（当时是由诗人兼评论家哈伊梅·加西亚·特雷斯主办）也刊登了此文。以后我又发表了其他一些关于这方面问题的论评。1969年《连接与分解》问世，它的主题是生殖器官与脸部五官、隐密的一面与暴露的一面之间的激烈交锋。此书对密教（印度教的和佛教的）及道教的性魔法进行了探讨，这在西班牙语里确实是头一回。

丽达：您在《交流》中多次拿酒与毒品作比较。

帕斯：我在大约15年前写过那方面的文章，如今这些已是老生常谈了。总之，我的观点是，酒和毒品反映了人们对人际交流所持的不同态度。说到酒，我们的传统为我们提供了两种模式：柏拉图式的宴会和最后的晚餐。在前者中，酒与交流的最高形式——哲学对话——相结合；在后者，酒暗喻着上帝的鲜血，象征着与另一个世界的交流：圣餐。东方模式则全然不同：佛，这位在树下或山顶独处的隐士，思考世界，探索世界，直至最终摒弃世界。东方模式否定语言和对话，推崇孤独和宁静。在东方，毒品一向被用来辅助思考和集中精神。但酗酒是一种失败的交流尝试，一种对交流的夸张和讽刺：醉鬼们以相互拥抱开场，以争吵斗殴告终。因此，当年轻人决定用吸毒来替代酗酒这一对交流的夸张时，表明他们放弃了对话，从深层含义上讲，他们抛弃了我们文明的一个中心模式。舍弃对话，或曰，寻找一种非语言形式的交流。酒鬼为西方传统所容忍，而吸毒者却被视为异端分子。这是我们经历到的另一迹象，是时代的一个变化。吸毒行为使我们又一次看到对西方传统的批判，对急切变化的渴望。当然，无论是借助毒品、情欲，还是节日，都无法达到任何目的。我重申一

点，每当异端分子对当今社会说“不”字时，我理解他们，有时甚至赞同他们的否定。但对他们所肯定的事物，本人则不敢苟同。

丽达：您也提到亨利·米绍①和他服用墨斯卡灵幻觉剂的经历。

帕斯：是的，我写过一篇有关米绍的诗歌和绘画的文章，也提及他服用能产生幻觉效果的蘑菇和墨斯卡灵这类东西的经历。米绍是体验过东方文明的现代诗人之一。首先，他接受了东方美学的影响；米绍的诗歌，包括他的那些可称为绘画诗歌的视觉诗歌，与中国的、道教的和佛教的一些诗歌，存在着勿庸置疑的相似之处。但我认为最主要的是米绍“亲身体验”了某些思想，在危险的、几乎无人涉足的心理地带做了一次探险。正如前几年人们常说的那样，这是一次真正的“心灵体验”。因此，米绍是位能对自己的作品负责的诗人。衡量一位作家的胆量和勇气，要看他说的与他经历的是否一致。

丽达：“存在着一个墨西哥文学”的提法是否恰当？

帕斯：我认为没有单个的墨西哥文学，就像我认为没有单个的阿根廷文学、智利文学或古巴文学一样。我相信存在着拉丁美洲文学。风格和美学流派是超国界的，与国界无关。墨西哥文学是拉丁美洲文学的一个支流。但在墨西哥诞生了一些伟大的作家，如拉蒙·洛佩斯·贝拉尔德，何塞·巴斯孔塞洛斯，阿方索·雷耶斯，胡安娜·伊内斯·德·拉·克鲁斯。

丽达：您真的认为墨西哥文学没有自己的特点吗？胡安·鲁尔福不是十分墨西哥化的吗？

---

①亨利·米绍（1899—1984），比利时诗人，后入法国籍。

帕斯：鲁尔福是拉丁美洲新文学的创始人之一。那位将鲁尔福的作品翻到法文的聪明译者(他也是波斯文学专家)以前老跟我说，《佩德罗·帕拉莫》使他想起伊朗现代伟大小说《瞎眼猫头鹰》（安德烈·勃勒东很喜欢这部作品）。是谁影响了谁？没有：这是个巧合、汇合。现代文学，尽管其语言和传统多种多样，但它只是一种文学。没有什么墨西哥流派，如同没有西班牙流派、秘鲁流派或智利流派一样。流派是历史的产物，从来不为哪个国家所独有，它超越了一切藩篱和国界。象征主义，虽然产生于法国，却并不为法国所专有；浪漫主义、现实主义、荒诞派文学难道只是德国的、英国的、法国的、俄国的？墨西哥诗人中“最墨西哥化”的洛佩斯·贝拉尔德，与阿根廷诗人卢贡内斯尤为相像，而后者又与法国诗人拉弗格相似。谁是“最拉丁美洲化”的作家呢？是墨西哥的雷耶斯，还是西班牙加利西亚人巴列一因克兰？前者用透彻的语言，不掺杂任何生僻的方言俚语，创作了《残酷的伊费赫尼亚》；后者的代表作《班德拉斯暴君》则集美洲方言之大成。作家总是各种声音的集合体，每种语言都包含着好几种语言。例如，在卡洛斯·富恩特斯的作品中，并存着不同的声音，每一种声音，每一种方言，都同样是他的语言；在这一混合体中如何区分哪个是墨西哥的，哪个是外国的？墨西哥文学正是由这些声音撞击或融合而成……没有单独的墨西哥流派，只有一个伟大的传统，它诞生于16世纪，并流传至今。这点是拉丁美洲的独到之处。我说这话不是出于民族主义，而是为了平衡一下。对惠特曼、达里奥谈得很多，而胡安娜却很少被提起。

丽达：可是胡安娜创作的年代是在17世纪呀！

帕斯：但她仍然活着。即使她被人遗忘，可她的作品依旧存

在。胡安娜是位伟大的诗人，或许是新大陆——无论是拉丁美洲，还是撒克逊美洲——历史上最重要的女性。对女权运动来说，这是个很好的话题，尽管她超众的优雅温柔气质可能会令一些激进的知识妇女难堪。胡安娜这位女性让人神魂颠倒：容貌俊美、命运坎坷、热爱知识。僧侣阶层讽刺嘲弄她，因为身为修女，胡安娜对神学无半点兴趣，而在世俗学问方面却显示出极大的才华。她是位真正的知识分子，在西班牙传统历史上是罕见的。对西班牙人来说，神学就是一切。如今神学消失了，在他们和拉丁美洲人看来，意识形态，或曰政治，就是一切。政治代替了神学。更确切地说，拉丁美洲政治是神学政治。但胡安娜却站到了神学家的对立面，虽然她的一部批评耶稣会教徒维也拉的著作属于神学范围。胡安娜这个例子让我兴奋，因为她既是一位诗人，同时又是一位知识分子。这两个侧面——既是位巴罗克诗人，又是位勤于思考的人——综合体现在她的不朽之作《初梦》里。它是17世纪两大诗歌作品之一（另一部是贡戈拉的《波利费莫和加拉特娅的神话》）。胡安娜这部诗歌的主题是寻求知识。人的精神、理性希望了解世界，但知识是一场梦；精神冲击绝对，坚持相对。这个主题在那个时代的文学里不曾出现，它揭示了现代人的忧患。引人注目的是，一位女性竟然构筑起这座名为《初梦》的宏大的巴罗克理性大厦。如果我是反女权主义者的话，我会说她体现了一种男性气质，但这不是事实；她具有浓厚的智慧气质。

丽达：您为解释当今的一些事件追根溯源到公元1世纪……，现在您是否乐意回到半个世纪以前，我们来谈谈奥克塔维奥·帕斯，您的童年、您的生活，您的创作……？

帕斯：我出生在一个典型的墨西哥家庭。从我父亲一方讲，我

的家庭是很古老的，祖籍哈利斯科州。这是个印欧混血人家庭。我的祖父是位具有明显的印第安人特征的墨西哥人。我的外祖父母是安达卢西亚人，我母亲生于墨西哥。因此，我的家庭既有欧洲人血统，又有印第安人血统。祖父是著名的记者和作家，曾参加反法战争，拥护波菲里奥·迪亚斯将军，晚年与这位独裁者决裂。父亲参加了墨西哥大革命，担任萨帕塔驻美国代表。他还是土地改革的发起人之一。我出生在墨西哥城，但童年时代是在首都近郊的一个名叫米克斯科阿克城的小村庄里度过的。我们住在一座带花园的大宅院里。我们家由于大革命和内战而逐渐衰败下来。家里堆满了旧式家俱、书籍和器皿。房屋不断坍塌，我们便把家俱从一屋移到另一屋。我记得有很长一段时间我住在一间空敞的、一面墙壁残缺剥落的房子里。几扇华丽的屏风为我遮风挡雨，但不太管用。一种攀缘植物爬进了我的房间……，此景仿佛是那种把床画在沼泽地里的超现实主义绘画艺术之先驱。

丽达：您的家庭信奉天主教，是吗？

帕斯：像那时所有的墨西哥人家，或至少是中等资产阶级家庭一样，在我家，男人们都不太信天主教，确切点讲，他们的思想比较自由，是共济会员，自由主义者。相反，妇女是虔诚的天主教徒。小时候我在玛丽亚教友派办的法语学校学习，和所有的孩子一样，我曾经历了一场宗教信仰危机。我很想知道我的祖父——他不信教，但我认为他是世界上最好的人之一——死后是否能够升入天堂。我觉得判他入地狱是非常残忍的，上帝自相矛盾：仅仅因为不信上帝就判一个好人有罪。这使我想到那些信奉异教的哲学家以及在学校里教我们崇拜的英雄好汉，他们也要下地狱。所有这一切令我不寒而栗，同时，离间了我对宗教的

热诚。

丽达：这个矛盾使您失去信仰了吗？

帕斯：没有。无论是亚历杭德罗，还是其他被罚入地狱的著名异教徒，他们都没有过错。我是出于对宗教的厌恶而不再信教。您知道，厌恶是魔鬼最强大的武器。那时人们必须去听弥撒，通常弥撒是在一个十分漂亮的教堂里举行；教堂是座18世纪末19世纪初的建筑，原为一个庄园。弥撒仪式很长，布道也很乏味，我的信仰开始冷却。我感到无聊，这是对神灵的亵渎，因为我发现自己无聊。另外，我老想着女孩子。教堂变成越来越不正经的情欲之梦的提供者。那些梦使我更加疑惑，而这些疑问又激起我对上帝的恼火。一个晴朗的日子，当我从教堂出来时，我再次证实教堂没有对我产生任何效果。听完说教跟没听之前一样，还是离上帝这么远。我往地上吐了口痰，似乎想把圣饼还给教会。我在那口痰上踩了几下，骂了两三句粗话，向上帝挑战。从那时起，虽然我跟谁也没说，但我开始信仰好战的泛自然神论。

丽达：您第一次去欧洲是什么时候？

帕斯：我于1937年去西班牙参加了反法西斯作家大会。会议结束后，我的同事返回巴黎，然后回国，但我在西班牙呆了一段时间。随后返回墨西哥。

丽达：您参加了西班牙内战？

帕斯：我曾到过前线，但没有真正打过仗。我和一个墨西哥人胡安·B·戈麦斯在南方前线呆了一些日子，他后来死了。他是个陆军上校。这之前，我先后在马德里、巴伦西亚干一些工作。

丽达：西班牙对您影响很大吗？

帕斯：西班牙教我懂得了友爱这个词的含义。有些事我永远也

忘不了。一个星期天，我和诗人马努埃尔·阿尔托拉吉雷、阿尔杜罗·塞拉诺·普拉哈两位朋友去巴伦西亚附近的一个地方，由于错过了最后一班公共汽车，我们不得不步行回来。夜幕已经降临，我们沿着公路行走，突然天空被防空大炮的炮火照亮。敌机无法进入巴伦西亚城，因为共和国的炮兵部队在城区周围不断射击，炸弹就恰好落在我们路过的地方。我们到达的那个村子被炮火映得通明。为给自己及村民鼓舞勇气，我们唱起了《国际歌》，穿过村庄，隐蔽到一个果园里。村民们来看望我们，当得知我是墨西哥人时，他们很感动。墨西哥声援共和国。一些村民是无政府主义者，他们冒着枪林弹雨回家寻找食物，给我们带来一点面包，一个西瓜、乳酪和酒。在炮火下与村民共进晚餐……这一经历我无法忘怀。

丽达：那一时期您与超现实主义进行了最初的接触，超现实主义思想对您有何影响？

帕斯：我从西班牙来到巴黎，在那里我遇到了几位开作家联盟大会时结识的朋友。其中有阿莱霍·卡彭铁尔。他带我去罗伯特·德斯诺斯家，那是我与超现实主义者的第一次接触，尽管当时德斯诺斯已不是超现实主义小组的成员了。虽然那时我对他们抱有好感，但我并不十分了解超现实主义。西班牙的经历坚定了我的革命热诚，但也让我变得不再相信革命理论。所有这些促使我接近超现实主义者的政治态度。因此，当我与他们建立联系时，我发现自己与他们很投机，这不仅是因为通过阅读德国浪漫主义作家及威廉·布莱克①的作品，我已经做好了接受超现实主义的准备，而且是因为他们的政治态度与我的相当接近。但这是

---

① 威廉·布莱克（1757—1827），英国诗人，版画家。

后来的事。

丽达：您什么时候回到墨西哥？

帕斯：1938年。我曾帮助那些西班牙共和派人士，那些年是我从事政治活动最紧张的一段时期。我参加《民众报》（墨西哥劳动者总部的一个机构）的编辑工作，撰写每日的国际政治评论。我当记者时，从不写文学方面的东西。在我去西班牙之前，我与共产党的官僚阶层，尤其是那些赞成社会主义现实主义的人，已经有了严重分歧。当《慕尼黑条约》签订时，《民众报》的一群编辑不但批评那些屈服于希特勒的资产阶级民主国家，而且也指出这是“第三国际”政策导致的后果，为此他们离开了报社。但我留下了，直到德苏协议签订后我才放弃了《民众报》。那时我的政治活动几乎完全停止了，尽管我与革命队伍中的反对派仍合作了一段时间。我有几个托洛茨基派的朋友，其中包括墨西哥第四国际的杂志《关键》的负责人何塞·费雷尔。

丽达：您放弃文学了吗？

帕斯：根本没有。那些年我和其他墨西哥作家一起创办了两份杂志：第一个是《车间》，然后是《浪子》。在我的建议下，费雷尔翻译了兰波的《在地狱中的一季》（刊登在《车间》上）和洛特雷亚蒙的《诗集》（发表在《浪子》上）。这两部作品是首次被译为西班牙语。在《车间》上还第一次发表了西班牙文版的艾略特作品选集。当时正值战争期间，许多革命知识分子和艺术家到墨西哥避难。我很快就认识了维克多·塞尔基，他是第三国际的缔造者之一，受到斯大林的迫害。我的确是在维克多·塞尔基的指点下，才第一次阅读了亨利·米绍的诗作，他是位令人敬佩的诗人，几年后我与之相识，并彼此建立起深厚的友

谊。米绍对我来说是个巨大的发现，他的作品是个令人眼花缭乱的语言和精神世界。那时我的另一位朋友是本加明·佩雷（他至今仍是我的朋友），他也在墨西哥避难。通过佩雷我认识了住在墨西哥的其他超现实主义者，像帕阿兰和雷奥诺拉·卡林顿，她是位杰出的女性，一个使人着迷的女巫。

丽达：您认识布努埃尔吗？

帕斯：我是几年之后在巴黎认识布努埃尔的。当时我不顾墨西哥许多官方人物的反对，将影片《被遗忘的人》带到戛纳电影节上参展。他们认为这部片子诋毁墨西哥。影片获了奖，这让他们更加恼怒不堪，但也只好闭上嘴巴。

丽达：《被遗忘的人》标志着布努埃尔重返国际影坛……

帕斯：我想说，这标志着他重新开始了伟大的艺术创作，恢复了他充满激情的批评眼光，又拍摄出像以前的《黄金世纪》和《安达卢西亚的狗》这样的影片，它们确实使我们睁开双眼，看清了自己的真实面目。但那时我们是在墨西哥，处于战争年代。我当时已与共产党人分道扬镳，被卷入到许多关于所谓的“社会主义现实主义”的论战里。我与一位我尊敬的诗人，巴勃罗·聂鲁达发生了严重分歧。如今当我回想起那段日子时，我不禁自问，怎么会有这么多杰出的人物传染上斯大林主义这种道德麻风病呢？它是宗教本能的畸型产物，而这种本能人类尚未好好地加以研究。

丽达：二战期间您在什么地方？

帕斯：先在墨西哥，后去了美国。1944年我获得古根海姆基金会的奖学金。我的旅美生活是一次不平凡的经历，它的重要性不亚于西班牙之行。一方面，美国文明向我展示了令人震惊和可怕的现实画面；另一方面，我阅读、发现了一些伟大的诗人，和艾略特、庞德、威廉·卡洛斯·威廉

斯、华雷斯·史蒂文斯、康明思。几年后我结识了卡洛斯·威廉斯和康明思（前者翻译了我的一首诗《废墟上的赞歌》）。二战结束时，我到了巴黎。在那里我遇上了佩雷。他把我介绍给勃勒东，这样便开始了我与超现实主义者的友谊与合作。我很喜欢勃勒东和佩雷。不知您是否晓得，佩雷把我的《太阳石》漂亮地译成了法文。

丽达： 您觉得自己更接近法国诗歌还是美国诗歌？

帕斯： 与其回答是接近哪国诗歌，我倒更倾向于把自己放在现代诗歌的传统里。我写的很多东西都试图将自我融入现代诗歌的历史中去。我想所有的诗人都有这样的希求，而在拉丁美洲诗人身上，这种需求尤为强烈。拉丁美洲人一直生活在西方社会的边缘、历史的边缘。与此同时，他感到（他就是）自己是一个直到不久前还蔑视他的传统的组成部分。达里奥①和巴耶霍②途经巴黎时竟无人觉察。所以每个拉丁美洲诗人都同样着力——或应该说，都同样愤慨地——强调他的拉丁美洲特色，肯定自己是世界传统的一部分。拉丁美洲的两大诗歌运动，现代主义和先锋派运动，都融世界主义和美洲主义为一体。任何一部拉丁美洲作品既是对西方的继承，也是对它的背叛。这个问题我在一些书里，特别是《弓与琴》中，已经谈到过。

丽达： 您的作品是继承还是背叛？

帕斯： 我希望我的作品既是继承，又是背叛，是几条道路的交叉点。我认为自己是一个传统的产物，它起源于德国和英国的一些浪漫主义作家，构成西方现代诗歌的核心。浪漫主义在我看来是现代诗歌的开端，一个自相矛盾的开端，

---

①鲁文·达里奥（1867—1916），尼加拉瓜诗人。

②巴耶霍（1892—1938），秘鲁诗人，小说家。

因为它既反映现代社会，同时又予以否定。现代社会代表着理性的胜利、资产阶级和科学，标志着君主政体、宗教的结束，西方世俗历史的开始。线形时间观形成了：进步的未来取代了天主教的永恒。浪漫主义作家对现代化革命所持的态度是模棱两可的，现代诗歌的一个特点就是这种模糊性，直到超现实主义诗人和俄国的未来主义诗人仍然保持着这一特征。批判精神的确推翻了西方伟大的宗教神话，浪漫主义作家则企图在这片空荡的天地里树立起诗歌的神话（真理）：诗歌启示代替了宗教启示。布莱克说过，人类真正的宗教是想象力。浪漫主义作家把诗人设想为有预见的人，他用想象力的眼睛而非肉眼看见宏观世界与人类之间具有普遍的相似和协调。这些观点，犹如一种精神血液，在截然不同的诗人之间——如柯勒律治①和诺瓦利斯，华兹华斯和荷尔德林②——循环。

丽达：这是一种宗教态度……

帕斯：我认为任何一种宗教、教义都无法包容这样的观点。它是一种试图将革命行为，特别是批判行为，与诗歌观念联系起来的态度。革命思想曾和诗歌理论、相似性理论有过片刻美妙的结合，那就是查理斯·傅立叶，“乌托邦社会主义者。”傅立叶把浪漫主义关于人与世界协调一致的理论应用到社会和性爱领域……。法国诗歌，从波德莱尔、奈瓦尔到兰波、马拉美，吸收并深刻地改变了浪漫主义的遗产。所有这些倾向在本世纪最初25年的大爆炸里重新出现（俄国的未来主义者、阿波利奈尔③、葡萄牙伟大作家费

①柯勒律治（1772—1834），英国诗人，评论家。

②荷尔德林（1770—1843），德国诗人。

③阿波利奈尔（1880—1918），法国诗人。

尔南多·佩索阿），并在超现实主义运动中获得了最强烈的表现。超现实主义不仅是一种美学思想，一支诗歌流派，一场政治运动（虽然这些都是事实），而且是一种至关重要的态度。它是对当今世界的否定，同时又是一次尝试；它企图用性爱、诗歌、想象、自由、精神冒险、幻觉等其他价值来代替资本主义民主社会的价值体系。这一切都很新颖，但同时在其中回荡着伟大的浪漫派先驱的声音……我认为我的诗歌是加入了，或试图加入到这一潮流中去的。

丽达：您认为自己是超现实主义者吗？

帕斯：从这个意义上讲，我认为自己是超现实主义者，尽管从另一角度说，我与超现实主义运动的美学观念差距较大。比如，自动写作法……我曾练习过一段日子，时间不长。我认为诗歌是人在半清醒、半迷糊相结合或相背逆的状态下的产物。如果我用自动写作法写诗，我是写不出《白》、《劲风》或《太阳石》的，虽然在这些诗中有梦呓和无意识行为的成分。我的诗歌观念，特别是长诗的观念，更接近于美国诗人的看法。首先尤其是与我的同辈及前辈西班牙语诗人的观点近似。我从霍尔赫·纪廉那里学到不少东西，从另一意义上讲，塞尔努达及其他一些美洲诗人，如维多夫罗、维亚卢蒂亚，写俳句型诗歌的塔布拉达等，都使我获益匪浅。今天，如果再回到超现实主义诗歌的形式中去，我觉得是荒唐的；但是否定超现实主义，我认为也是卑鄙或愚蠢的；如果诋毁它，那行为就更加恶劣。超现实主义曾经是人类想象力的伟大一刻。它或许会以另一个名称，另一种方式回来。

丽达：您是在什么情况下进外交界的？

帕斯：我进外交界很偶然，多亏了弗朗西斯科·卡斯蒂略·纳

赫拉和何塞·戈罗斯蒂萨两位朋友帮忙。前一位是我父亲的朋友，同样参加过墨西哥大革命。他当时任外交部长，提出让我进外交部门工作。那时（1945）我在纽约，生活困难，手头拮据，所以自然就答应下来。何塞·戈罗斯蒂萨是位令人尊敬的诗人，他当时负责外交部服务局，便决定派我去巴黎……我给您说点我现在觉得好笑的事（笑话自己总比哭要好）：我接受这份工作时，暗自希望这下可以参加欧洲的无产阶级革命了，这可是世纪盛会呀！1944、1945那两年，维克多·塞尔基和其他许多人都这么想。马克思主义或许可称为幻想辩证法吧。

丽达：在墨西哥有诗人当外交官的传统。

帕斯：在墨西哥和拉丁美洲其他很多国家都有这种传统：达里奥当过部长，巴勃罗·聂鲁达当过总领事。此外，在墨西哥，作家和艺术家直到不久前还与国家合作。这点可以理解。墨西哥大革命的暴风骤雨阶段过去后，革命政权需要技术人员和管理人员，于是招纳知识分子，他们占据了重要的位子，一些人当专家，另一些人当政治和经济顾问，还有人当外交官。这个现象我在《孤独的迷宫》和《拾遗》中分析过。革命后建立的人民大众政权也吸收艺术家，于是我们看到了马克思主义画家里维拉和西盖罗斯用他们的画覆盖了几公里长的墙壁。知识分子与当局合作是个不应继续下去的例子。

丽达：为什么？

帕斯：因为作家的职责不是帮助政府搞好管理，而是对管理进行批评。正如加缪所说，作家是这个世界的见证人，是目击者，而非官员。

丽达：您对那些年的外交生涯有何印象？

帕斯：我的外交生涯算不上辉煌，提升缓慢。但我无所谓，因

为我喜欢默默无闻地工作，有机会写作。特别是写诗，它过去、现在一直是我最热爱的。我总写些与潮流、与自己作对的东西。我花费巨大的劳动创作出《孤独的迷宫》。在我写的时候，我感到胃里有块沉重的东西压着。孕妇们该有这种感觉。那时我是墨西哥驻法国大使馆的秘书，只有周末才可以埋头写作。星期五晚上我就闭门不出，一直工作到星期天。

丽达：您经济上有过困难吗？

帕斯：有过很多困难。在进外交界之前，我的日子十分艰难。没有固定的职业，从一个工作跳到另一份工作，全是临时的。有段时间我的工作就是点旧钞票。墨西哥中央银行发行钞票，也销毁钞票。我们清点一袋袋作废的钞票，银行付给我们工钱。数过的钱装在麻袋里，每个月在银行大楼顶部的平台上生个大炉子，烧毁几百万张钞票。真有点像地狱的味道。钱是抽象的，是一种象征，但这个象征变成了一张必须烧掉的脏纸。为了避免传染上病，我们戴上橡皮手套。我数得不好，不是多出钱来，就是少了钱。开头我很苦恼，但随后我认定，这个世界不会因为多了或少了五、六张钞票而变得更富或更穷。最后我决定不数了，在心里作起诗来，以此打发时间。为了不至于忘记它们，我使用固定的格律和韵律。我就这样写了一系列相当忧伤的十四行诗。

丽达：在美国呢？

帕斯：在旧金山我的生活也十分拮据。我住在一个小客店里，但钱很快就用光了。我向旅店的经理——曼德逊先生，一位大好人——讲述自己的苦衷，他给我出了个好主意：住到地下室去。那里开了一个老太太俱乐部。每天下午她们都聚会。里面有个几乎像壁橱似的小更衣室，有几个月的

时间那便是我的住所，唯一讨厌的是得等那些老太太都走了之后我才能进我的洞穴。但旧金山的那段日子还是美好的，我感到一种身心的陶醉，仿佛痛快地呼吸了一口自由的空气。在那里我开始走上诗歌创作的道路，如果诗歌创作中有道路可言的话。

丽达：您什么时候与东方进行了第一次接触？

帕斯：1951年，我在新德里呆了几个月，然后去了日本。

丽达：作为大使？

帕斯：不是！

丽达：可您最后当了驻印度的大使……

帕斯：是的，当了6年大使，直到1968年。您知道，我是因墨西哥的10月2日事件而脱离外交界的。

丽达：您对印度宗教有兴趣吗？

帕斯：我对印度的传统思想，尤其是佛教流派、龙树①、以及他们的评注家感兴趣。

丽达：在印度的那几年对您有何影响？

帕斯：印度对我的影响特别表现在个人生活方面。我在印度找到了我的妻子，玛丽·何塞。这是自出生以来我生活中最重要的事情。

丽达：您二位是在那儿结的婚？

帕斯：是的，在一棵大树下，一棵非常茂盛的菩提树下。那株树上住满了松鼠，再往上，在树枝的最高处，有时有雏鹰和乌鸦栖息。我们家附近有几座穆斯林陵墓。每天早上我们看见成群的鹦鹉从城区的一头飞到墓地来；傍晚，又看见这些鸟儿在我们的房顶上空盘旋。一天清晨，我们正在花园里用早餐，突然发觉一片黑影垂直落到我们身边，与

---

①龙树，古印度大乘佛教中观学派创始人。

餐桌相撞，旋即消失。原来是个盗食的雀鹰。每天下午，花园的上空都被鸟儿所笼罩，它们总是在空中令人讨厌地兜圈子。后来我发现它们不是鸟，而是蝙蝠。其实，它们并非是让人恶心的动物……冬天的午后，花园里照耀着一片好似来自天国的光芒。光线不偏不倚，给人以捉摸不透的感觉。我记得自己常常对玛丽·何塞说："这个花园给我们上的玄秘的课，将永生难忘。"现在我想换种方式说，为什么讲是玄秘的课呢？"我们将难以忘怀这座花园给我们上过的课。"

丽达：什么课？

帕斯：不知道，它教我们与动物、植物保持一种兄弟般的友谊关系。我们大家都是同一生命的不同组成部分。在西方人眼里，大自然是必须征服和利用的现实。这一信念是我们科技发展的基础。而对印度人来说，大自然仍旧是位既仁慈又可怕的母亲。另外，人与动物之间没有明显的界线。这种态度在我们看来可能会走向不可设想的极端。您知道，印度最严重的问题中有两个是关于人口的过剩和牛的过剩。我在德里的一份月报上读到一篇严肃的社论，文中建议（这事发生在避孕药和避孕环出现之前）建造一座专门大量生产两种子宫隔膜的工厂，一种给妇女用，另一种给母牛用。

丽达：我觉得您对印度很有感情。

帕斯：印度告诉我和玛丽·何塞，还有一个不同于西方文明的文明存在。我们不仅学会尊重她，而且热爱她。特别是我们学会了保持沉默。最让我恼火的是那些记者、技术人员、专家，刚在孟买登陆上岸便开始给印度人提建议。我不怀疑他们友好的基督徒感情、善意的资产阶级友情，或是美好的马克思列宁主义情意。我也不怀疑他们的无知和

傲慢。他们跟19世纪的帝国主义者一样，自以为是人类各色种族的中心。

丽达：写作这项活动的规则是十分因人而异的，比如对您来说，孤独是必要的吗？

帕斯：作家应当面对某样东西而写，面对声音、城市、树木……文学首先是对语言的冒犯，而对语言的侵犯也表现在作家面对现实的态度里。作家总是面对什么而写，许多时候是针对什么而写。当我说“针对”时，我不是指怀着仇恨来写作。“针对”可以是出于爱。不管怎样，诗歌与语言，或曰与语言表层，进行决裂，以便进入语言的内部。写作艺术既像打仗，也像谈情说爱。

丽达：写作活动给您带来痛苦吗？

帕斯：有时会有痛苦，但不总是这样。有时写作也带给我巨大的快乐。

丽达：您是否有偏爱的工作时间？

帕斯：没有，我的工作日程无规律可言。我或者上午工作，或者下午。每天都写点东西。此外我还读书。读书是我最喜欢做的事之一。阅读和交谈。较不喜欢的是写作。

丽达：在回答我的问题之前——当然问题很多——，您做些简要的笔记，这是为什么？

帕斯：因为我对口头表达的语言缺乏信任。我还是属于书本的那一代人，而不是录音机的一代。写与说是不同的行为，从某种意义上看，它们甚至是对立的。

丽达：您更偏爱什么？写还是说？

帕斯：诗歌起源于吟唱语言，现在和将来仍会如此。诗歌主要是韵律。认为诗歌仅仅是书面语，那就错了，但不应忘记另一个传统：视觉诗歌。我把书面诗歌和视觉诗歌区别开来，确切地说，我认为没有什么书面诗歌。当我们用眼睛

读一首诗时，如果读得认真，我们实际上是用心来默诵。所以只有口头诗歌和视觉诗歌。

丽达：在我们的诗歌里这两种传统都存在吗？

帕斯：西班牙语诗歌，包括拉美的和卡斯蒂利亚的，还有葡萄牙语诗歌、加利西亚语诗歌、加泰罗尼亚语诗歌，是世界上最丰富的诗歌艺术之一。它们基本上是一种口头诗歌——请回想一下我们大量的中世纪诗歌和罗曼采——，在巴罗克时期，也有视觉诗歌的范例，它们是艺术型书法的真正先声。如今，视觉诗歌的伟大典范不在西方，而在东方：阿拉伯语和波斯语诗歌、梵语诗歌，特别是中国诗歌。多亏了那些表意文字，一页纸同时具有了视觉、音响、语义的价值。在表意文字的形式、词语的发音和意义之间存在着一个三角游戏。西方诗歌里的这种游戏主要发生在语音和语义之间。然而，从希腊到马拉美和阿波利奈尔贯穿着一个视觉诗歌的传统。在拉丁美洲，维多卡罗比阿波利奈尔做了更早的尝试，塔布拉塔1921年就发表了表意符号型诗歌。但是巴西诗人以一种最激进、最聪明的方式创立了具体派诗歌理论。阿罗尔多·德·坎波斯和奥古斯托·德·坎波斯，与德西奥·皮格纳塔利一样，不仅是杰出的诗人，而且是敏锐、清醒的先锋派诗歌理论家。

丽达：当您写一首诗时，上下诗句间的联系是随意产生的，还是一种构思的结果？

帕斯：一般来说，我对将要写的东西没有一个明确的构思。很多时候我觉得脑子一片空白，没有一点主意，然后突然出现了第一句。瓦莱里①说，第一行诗是件礼物。确实如此：第一行诗是我们听写下来的。是谁赠给了我们这行

①瓦莱里（1871—1945），法国诗人。

诗？不知道。过去人们认为是神灵、是缪斯、是上帝，是一个外界力量。19世纪时则以为它是诗人才华的赠品。可才华又是指什么？以后又有另一种说法，说它是无意识。事实上，当一行诗出现后，它就支配起整首诗。诗歌是对那一行句子的发展：有时顺着它写；有时逆着它写；还有的时候，诗歌一旦写成，第一行诗就消失了。总之，我写那行诗，另一个生灵也在写那行诗。

丽达：那构思呢？

帕斯：写第一行诗的那个人与接着写的这个人不断地进行对话。诗人是多侧面，多层次的。当然，这并非是作家独有的特征：我们每个人同时就是好几个人。我们倾向于消除这种多样性以获得一种所谓的统一。至于文学，当许多种声音中的一种取消了其他声音时，我们可以说，这个作家找到了风格这种东西。我们也可以说，创作僵化的死神落到了他的头上。作家不仅应该与他人——读者、风格、名誉、永恒等等——进行交流，而且还必须与自身保持对话。伟大的作家——对了，伟大这个词令人讨厌——，充满活力的作家，哪怕只写五行字，也依旧保持自我的多样性，保持我与其他的我之间的对话。取消多样性就是自相摧残。被取消了的我，肉体的我，不体面的我，恬不知耻的我，都应通过作家的喉舌来表达自我。如果在一篇文章中出现了那些被压制的声音，这文章就活了。我总认为，文学是语言，当然必须明白，我说的语言是指这个世界的形形色色的观点，或者说，我指的是那些被删除了的声音。我最喜欢的莫过于语言的完美，但只有在这一语言会突然开放，并在开放自我的时候，使我们在那深不可测的裂缝中——真的深不可测——看到和听到另一个现实。一个我们过去不曾认识的现实，一种我们仅在梦中听见过的

声音。我们一直不愿意倾听这种声音：死亡的声音，肉体的声音。人并非一成不变，不会总处于铁板一块似的统一之中，人是要分化裂变的，他与自身总是不断地发生争执，揭示出这点的才是伟大的诗歌，伟大的文学。这种人类观我认为才是真正的现代观念：人不会升入想象中的天堂或天界，只能表现自身的微不足道。

丽达：您写散文时也出现这种多样性吗？

帕斯：总有另一个我在与我合作，而且一般来说他是与我唱反调的。危险在于，这种否定我们观点的声音太强大，会叫我们沉默下去。但还是值得冒这个风险：与其我们使反驳者哑口无言，不如他让我们闭上嘴。当我们封住他的口时，我们的文学就变成了乏味枯燥的道德说教，变成了讲演，训话。如果说我反对多年来拉丁美洲盛行的"承诺文艺"，"社会文艺"之类的东西，是因为我觉得，假如一个作家标榜理性、正义、历史都在他一边，那是不道德的。当作家在世界、在他的另一个我面前极力宣称自己有理时，这是很可怕的。

丽达：您写的东西修改得多吗？

帕斯：改得很多，因为另一个我总是不停地发表评论。他相当刻薄，让人受不了。他总是否定我说的东西。所以我对自己所说的话产生犹豫，怀疑，便不断地进行修改。

丽达：这种矛盾冲突不会妨碍创作的自发性吗？

帕斯：自发性有赖于对话。没有后者，就没有自发的创作。相反，独自是自发性的敌人。

丽达：您是用打字机写诗吗？

帕斯：不用，这点很遗憾：打字机的可塑性机会要比手写大得多。像康明思就直接在打字机上写诗。用手写诗太主观化了，受过于个人的、感情的东西感染。

丽达：您喜欢评论自己在写的东西吗？

帕斯：过去喜欢，现在不了。原先我以为自己写的东西很重要。

丽达：这个评论我们先放一下……您最早读些什么书？

帕斯：我祖父收藏过一个很好的图书馆，从小我就可以随便进出。我最早读到的色情作品是些古典书籍。我记得《金驴》这本书给我造成极大的惶惑。图书馆里也有许多法国文学作品和19世纪末西班牙语诗人、小说家的作品。拉丁美洲现代主义诗人在书柜里占据了显要的位置。那些年——我的童年和少年时代——正是诗坛和画坛上先锋派大火爆的时期，也是我们的巴罗克诗歌，特别是贡戈拉诗歌为世人发现的时代。我读过许多贡戈拉的作品，现在还在读。此外读过克维多的书。在学校里教我们仇视古典主义作家，但我后来却回到了中世纪的传统诗歌里。我还涉猎过伊塔村的大祭司的作品。不过，这是较晚的事了。

丽达：您常读现代诗人的诗歌吗？

帕斯：那段时期我发现了拉丁美洲和西班牙诗人。我先后在希梅内斯和洛尔卡、纪廉和阿尔维蒂、聂鲁达和博尔赫斯、佩耶塞尔和维亚卢蒂亚的作品间忘情地流连品味。《当代人》杂志使我经受了一场令人难忘的震撼：我在那份刊物上读到了首次译成西班牙语的《荒原》和圣琼·佩斯[①]的《征讨》。稍后一点，安德烈·勃勒东的《狂爱》又一次震动了我。多亏维亚卢蒂亚指点，我读了布莱克的作品。那些年我也第一次涉猎了荷尔德林和其他德国浪漫派诗人的作品。

丽达：您只读诗歌吗？

---

①圣琼·佩斯（1887—1975），法国诗人。1960年获诺贝尔文学奖。

帕斯：不光是诗歌，我们读过很多在奥尔特加·伊·加塞特①主编的《西方杂志》上发表的东西，所以说我们这代人开始了解德国现代哲学、胡塞尔②的现象学和他的继承者及弟子。海德格尔③的一篇题为《虚无是什么》的文章由苏比里译成西班牙语，发表在何塞·贝尔加名的《十字与横线》杂志上，读完后给我们留下很深的印象。

丽达：您们在墨西哥感到孤立吗？

帕斯：您知道，墨西哥与阿根廷这个开放的国家不同，它是个内向的民族，闭关自守。但二战前的那几年是国际性的，包括墨西哥。我们对外界发生的事情相当了解，因为那时候有一些优秀的西班牙语杂志：马德里的《西方杂志》和《十字与横线》；布宜诺斯艾利斯的《南方》；墨西哥的《当代人》。如今的情况完全不同了。我们当时也对政治感兴趣，读了大量的，特别是具有马克思主义倾向的革命书籍。虽然显得有点不可思议，但我同样狂热地阅读尼采的著作。我曾经连续好几个月吸吮——吸吮是最恰当的词——《欢快的科学》一书中的格言。那真是一种从未有过的精神陶醉。但我们谁也不了解英国和美国的现代哲学。对胡塞尔我们仅仅是通过一部散文集《新旧性道德观》才有所认识。我过去热衷于读小说，现在相反，偏爱人类学、历史学方面的论著和游记。

丽达：在我们的一次“无录音机”谈话中，您提到您最喜欢的书之一是字典。

帕斯：我天天翻阅字典。它是我的顾问，我的兄长。字典很神

---

①奥尔特加·伊·加塞特（1883—1955），西班牙思想家、散文家。

②胡塞尔（1859—1938），奥地利哲学家。现象学派创始人。

③海德格尔（1889—1976），德国哲学家，存在主义的创始人和主要代表之一。

奇，它常给人以意外收获：找一个词时，总是碰到另一个词。世间的真理本应包容在字典里，因为它的每一页都注有万事万物的名称。但事实并非如此：字典为我们提供了一系列词汇，人们——不光是作家——的任务是将它们联系起来，使这些不稳定的联盟中的一部分呈现出世界的真理，一种在书本阅读中散失掉的相对真理。我的一本好书是科罗米纳斯主编的《西班牙语词源字典》。它是由一位加泰罗尼亚人编撰的。这部字典对卡斯蒂利亚人是一个很好的教训，是伟大的加泰罗尼亚给傲慢的卡斯蒂利亚上的又一课。因为在那场卡斯蒂利亚与西班牙其他省份之间旷日持久的争论中，我不站在拥护中央集权制的人一边，而是赞同巴斯克人、加利西亚人、加泰罗尼亚人。科罗米纳斯在他的字典序言中说，西班牙语里怪诞的词要比其他任何西方语言来得多。有一些词已经失去了自身的含义，被随意引申，我们不知道它们确指的是什么东西。想到这一现象，便让我惊恐不安。

丽达：除了字典，您还读些什么书？

帕斯：我总是读诗。像那些每天晚上作祈祷的基督教徒一样，我也尽量天天读首诗，或一段诗文。在印度的最后几年，我兴奋而又耐心地阅读了马拉美的作品，还翻译了他的一首十四行诗（著名的《Soneto en ix》），写了一篇有关这首诗的评论。去年我在匹兹堡，读了但丁的作品。那是一次伟大的体验。我发现但丁是西方伟大的诗人。以前我不知道这点……我也读西班牙和拉美的诗歌。最近几个月我又重读了中世纪诗人的作品。它们蕴含着丰富多彩的韵律、节奏，千变万化的语言形式。最早的西班牙语诗歌是有节奏韵律、有重音的：音节的韵律不像声调的重音那么重要。此后，首先是因意大利的影响，接着是18世纪

法国的影响，音节诗体、规则韵律开始占上风了。所以现代自由体诗是对不规则的韵律诗体的回归：回归到语言的起源。

丽达：除了西班牙中世纪诗人外，您在剑桥还读过什么诗人的作品？

帕斯：我在这里读了华兹华斯的诗，这是我的又一伟大发现。我过去对他知之甚少。路易斯·塞尔努达跟我谈过许多华兹华斯的诗，但直到现在我才真正阅读了他的作品。他曾是圣约翰学院的学生，在《序曲》一诗中他说他有时无法入睡，因为他的住所离三一学院的教堂很近，钟声将他吵醒，随后当他准备再次入睡的时候，报时的钟声又敲响了！有天清早，我和玛丽·何塞去三一学院，两次听见钟响了11下，那情形与华兹华斯生活的年代一样。

丽达：东方文学中，您最感兴趣的是什么？

帕斯：东方文化不止一类，有很多种。我跟您说过我对中国、日本的诗歌和思想感兴趣。的确，在剑桥的头几个月里，我把时间都花在修改我译的松尾芭蕉的《奥州小路》上。那本书是大约15年前我在墨西哥与朋友E·林弥野合译的。这是首次将那位日本古典作家的作品译到一种西方语言。没有一篇对此译作的评论文章发表，出版的1000册书十年才卖完。现在西班牙诗人卡洛斯·巴拉尔建议我在巴塞罗那重版这册书。我已写了一篇新序。但愿这回运气好点……

丽达：可以通过翻译了解一种文学吗？

帕斯：这取决于翻译的情况。另外，什么是了解？任何文学都是比喻或借代它所要反映的那些非语言形式的现实。没有什么原文：一切都是对另一正文的翻译、比喻。语言自身就是一种翻译；每个词、每句话都在解释（翻译）另些

词、另些话想说的或包含的意思。讲话就是在同一种语言里不停地翻译……谈完这些，我要补充一点，中国文学和日本文学的翻译是出色的，特别是英译文：庞德、韦利、唐纳德·基恩……相反，印度文学，无论是梵语、巴利语文学，还是用现代语言创作的印度文学，在西方都运气不佳。我这里指的是文学作品，而不是哲学、宗教方面的著作。遗憾的是没有一位西班牙语诗人翻译过梵语诗歌。在庞德的中国诗歌译文里，语言简炼是一个基本要素；相反，要翻译梵语诗歌，我们需要的则不是讲西班牙语的庞德，而是现代的贡戈拉或胡安娜·德·拉·克鲁斯。我倒喜欢翻译一位不太重要的诗人法称[①]的作品。他不是作为诗人，而是作为佛教逻辑学家闻名于世的。

丽达：您认为自己是佛教徒吗？

帕斯：根本不是。但我认为佛教的哲学观点是极为现代的。佛教首先是一种批判的思想而现代思想正是批判性质的。没有比佛教更彻底、更激进地批判生命的存在了：它宣称这个世界没有意义，而且也没有什么物质实体。但反过来，这种对宇宙、对生命的批评又变成批评之批评，否定之否定。在这一瞬间，否定具有创造力，宇宙和生命又重新出现。批评之批评向我们表明，存在与非存在，真实与非真实，这些词是相对的，事实（另一个有歧义的词），即“是与非”，已超出了矛盾对立的范畴。同时，很难说清楚中止判断的状况是什么样的。佛教辩证法将我们置身于类似维特根斯坦[②]所描绘的那种情形之中，他认为自己的哲学理论好比一架梯子，读者拾级而上：一旦登上最后

---

①法称，古印度大乘佛教瑜伽行派论师，佛教因明学者。

②维特根斯坦（1889—1951），奥地利哲学家、逻辑学家，創立分析哲学。

一个梯级，读者应该抛开梯子，继续攀登……

丽达：那么您对佛教感兴趣的是它的哲学？

帕斯：我对哲学感兴趣是因为一切哲学都导向自相矛盾或不必要的同义反复。佛教是一种似是而非的东西，所以引起我的兴趣。这点同样发生在我对尼采的兴趣上，虽然他对生命活力的极力肯定（不排斥任何事物，包括死亡），与佛教的否定，二者作用相同。我喜欢的另一位哲学家是海德格尔，他试图探索虚无的本质，便与佛教发生接触。将海德格尔介绍到西班牙语世界的是西班牙哲学家何塞·高斯，他使我们墨西哥人受益匪浅……大约8年前，我在印度，经常读一些佛教方面的著作，那时我开始读维特根斯坦的书……

丽达：您为什么对哲学这么感兴趣？

帕斯：大概是因为我想寻求一种智慧，就好比斯葛多派学者在古代历史中吸取知识养份。但诗歌与思想是无法分割开来的。我在维特根斯坦和一些诗人身上发现了某种共同的东西，这种东西仅仅用语言是表达不清的，而需要用似是而非的理论或诗歌的暗喻来描述才行。

丽达：您总是读这么严肃的书吗？

帕斯：我也读游记和史记，比如希罗多德的著作。

丽达：您不读侦探小说？

帕斯：了解一下埃及人的风俗习惯或是某个伟大国王的经历，要比读狡猾的罪犯和精明的侦探之类的故事更令我开心。我喜欢读游记、探险家的历险记和原始时代的古书。亚历克西斯·利杰常跟我说，对他影响最大的书中有征服印度的巴卑尔撰写的《回忆录》。这本书我也非常喜欢。我还喜爱研究消亡了的文明。我没有白当墨西哥人。我的兴趣从历史学扩大到考古学，又从考古学发展到人类学。

丽达：您对莱维—斯特劳斯很有兴趣，是真的吗？

帕斯：是的，我写过一本关于他的书。莱维—斯特劳斯把我带入语言学领域——主要是雅可布森。雅可布森又引导我进入诗歌天地，因为语言学是接近诗歌的另一种途径。在《弓与琴》里我曾说，“诗歌是什么”这个问题立刻转变为“这首诗是什么”的问题。语言学无法告诉我们这首诗是什么，但可以用巧妙的方式向我们解释一首诗是怎么样的，如何创作诗歌……您看，阅读和生活的联系是何等密切。我不能把阅读、写作和生活隔离开来。生活是一块纺织品，是一篇文章。说得更确切点，生活是一篇不仅由语言，而且由阅历和观念组织而成的文章。

丽达：您在《弓与琴》中说，“现代诗人在社会上没有地位，因为的确他‘什么人’也不是……诗歌对于资产阶级或当代人来说是不存在的。”您说这话时，是指拉丁美洲诗人，还是所有的诗人？

帕斯：我考虑的不单是拉丁美洲，而是整个现代社会。但仅仅指出诗歌处于现代社会的边缘是不够的。一切都变成边缘事物，边缘化成了普遍现象。因此，如果边缘化是普遍的，整个世界都感到自己被疏远，那么诗歌作为边缘事物的喉舌，又回到了中心位置。我进一步阐述一下……现代社会崇拜数字，习惯用读者数量来衡量一部作品的重要性。这是荒唐的。马克思在他那个时代，当他是个真正的革命作家时，他的作品几乎没有读者。现在大家都像鹦鹉学舌似地反复说，“上帝死了”，可当尼采说这番话时，很少有人能理解他。少数派作家往往才是真正重要的作家。发明者孤单，而宣传这些诗歌发明的模仿者，他们倒成了“畅销书”。所以，当我说“诗歌在我们这个时代是一种主要呼声，因为它本身便代表了边缘体的心声”这句话时，我

并不表示诗人就是受人欢迎的。诗歌是主要声音，这不意味着所有的人都能听见它；而表示诗歌在人们的心里，在世界的中心。从这个意义上讲，一些现代诗人已经表达了发自当代人荒芜的心灵广场的心声，诗歌在那块空地上空虚地吟唱着。而使我们可怕地感觉到自己被疏远，被弃于世界的边缘——现代人面临的共同处境——的诗歌才是当代诗歌的精华。

丽达：您的另一个兴趣是雕塑艺术……

帕斯：是的，这回我又没白当墨西哥人。墨西哥谷地——不是现在这个为烟尘笼罩的谷地——原先极其明净，一草一木仿佛都顿时变成雕塑或图画。画面上的光线呈几何形。或许是墨西哥人天生善长绘画和建筑。但墨西哥壁画得到的评价却贬大于褒。

丽达：那种绘画是当时社会理想的一种表现……

帕斯：您知道，墨西哥革命向墨西哥人揭示了他们国家的本质。19世纪墨西哥的寡头政府否定墨西哥现实，否定我们印欧混血民族的特点、我们的民俗、我们的贫困，总之，虚构出一个不存在的欧洲国家。在墨西哥同时并存着印第安人和西班牙人两大世界，而西班牙人本身又是很复杂的，因为他们有阿拉伯人和犹太人的血统。墨西哥革命是这个潜藏着的墨西哥的一场爆发，它打开了艺术家的眼界。请想一下迭戈·里维拉这样的艺术家，他在欧洲度过一段青年时代，参加了现代绘画艺术的各种运动，尤其是立体主义运动……

丽达：里维拉的时代鲜为人知。

帕斯：这儿的塔特美术馆有一个立体派画家的专门展厅，里面收有迭戈·里维拉的一幅作品，美极了。在墨西哥，几乎没有收藏过里维拉立体主义阶段的画，这是很可惜的，因

为那是他艺术的顶盛时期之一……。总之，迭戈·里维拉、奥罗斯科以及其他一些画家被何塞·巴斯孔塞洛斯召集起来（他是墨西哥新教育体制的奠基人），在公共场所的墙壁上作画。最初，这种画展现了各种形式和色彩，将当时流行的造型实验技巧同新挖掘出的墨西哥民族艺术融汇于一体。但也正是从一开头就暴露出它简单化的表现主义和浮浅的雕饰技法等弊病，成为一种夸夸其谈、装腔作势的图画，为20世纪的两大美学骗客——官方的、官僚的民族主义和社会主义现实主义——效力。曾有一批画家起来反对这种官方艺术。鲁菲诺·塔玛约便是其中的一位。

丽达：人们说您和塔玛约有某些相似之处。

帕斯：我们在艺术探索上有过交叉的时候，虽然时间不长。鲁菲诺·塔玛约用十分个性化的语言表示，他准备挖掘现代绘画与西班牙人到达美洲前的墨西哥艺术这两者间的关系，奇怪的是我当时正好也有相同的念头。这段时间我写的诗有《废墟上的赞歌》和后来收入在《狂暴的季节》里的作品。此外还有《鹰或太阳》，这本书展现了哥伦布到达之前的美洲世界——这是我本人潜意识的一部分。我的发现与那些年研究超现实主义诗歌和亨利·米绍时的发现竟相吻合。虽然这本书和松尾芭蕉的那部诗集命运相同：没有一篇评论它的文章，但我觉得，它不仅对一些诗人，而且对某些拉丁美洲散文家产生了一定的影响。

丽达：您愿意谈谈马塞尔·杜尚[①]的作品吗？您曾写过一篇关于他作品的重要文章。

帕斯：我不知道还能跟您再谈些什么。杜尚作品中引起我兴趣的，依然是否定的创造性活动。在杜尚眼里，绘画变成了

---

①马塞尔·杜尚（1887—1968），法国画家。

对绘画的批判性思考。它不是绘画哲学，也不是哲学式的绘画：绘画开始对自身进行反思，毁灭自我，又重新塑造自我。杜尚与马拉美属于同一流派：他们认为创造的方法就是批评的方法。在杜尚所有的作品里，特别是在《伟大的玻璃》和他最后几年完成的那部《雕塑》中，批评要素杜尚称之为超级讽刺——和情爱要素有机地结合起来。

丽达：那部作品直到他死后才为世人所知。

斯帕：我们都以为杜尚已经停止作画了。但他在生命的最后十年里完成了这部作品。表现的是一位裸体姑娘，她两腿半开半合，侧身躺在树枝搭起的床上，手里握着一个电动火炬。背景是一条寂静的瀑布，一束几乎抽象的光照亮整部作品。《伟大的玻璃》的要素都被表达出来了：水、电、性、“观淫癖”。因为《雕塑》陈列在一个大厅里，只有透过大厅木门上的小孔才能窥见它。这样杜尚就迫使我们参与到作品中去。更确切地说，作品本身便是由“看看”这个行为构成。在《伟大的玻璃》中，观众是这幅画的一部分，而杜尚的那部新作为我们提供了同一观念的一个变例：观赏行为在某种程度上“创造”了作品。另一个相同点是：在这两部作品中，都是“通过……看到……”。在《伟大的玻璃》中，通过作品看到外部世界；在《雕塑》中，通过掩闭着的门（或同外部世界）上的洞孔看见作品。第三个相同之处在于：这两部作品里，妇女都以一种原动力的形象出现：瀑布和电动火炬……

丽达：您认为杜尚的这部新作以某种方式改变了您过去写的有关他的东西吗？

帕斯：没有改变……我认为它肯定了杜尚过去所做的一切。这是他生活和创作的必然结果。换句话说，是“超级讽刺”的结果。这一切很重要。我认为杜尚告诉我们，艺术作品

不是一个终止符，而是一条路。有意思的不是作品，而是我们所看到的东西，哪怕是片空白。人们喜欢拥有东西：画、雕像、房子、汽车。但是艺术不是物品，不是可以存在银行、家庭或博物馆的什物。艺术品只是件装置，它只允许那些会敏感地操作它的人——读者或鉴赏家——，发现点什么。那时，艺术品就消失了，留下的是别的东西。

丽达： 有些画家否定过去……

帕斯： 先锋派总是否定过去，又同样狂热地为未来打赌。但我们现在面临的是对未来的否定：它是 happening（偶然事件），只会发生一次；它是概念性艺术，是思想而非实体；它是由昙花一现的材料构造而成的艺术。所有这些都是同一观点的演变。我认为我们面对的不是什么新的艺术形式，而是一种对艺术的批评，杜尚，毕卡比亚① 和其他达达主义者已经做过这类批评。总之，那些表现形式与其说是一种新艺术，不如说是一种标志，它显示了当代人情感世界的变化。实际上，我们所需要的不是艺术的艺术，博物馆里的艺术，而是回到艺术的两种形式中去：回到节日和欣赏艺术里——无论这种欣赏是宗教的、精神的还是声色方面的。节日是一种集体艺术，当投身节日的人们在思想感情上达到融合一致时，节日便进入了高潮。而欣赏则是个体艺术。这两种形式既不取消过去，也不排斥未来，而是将它们重合于现时中。二者都是"重复"，与"happening"（偶然事件）以及现今的其他一些表现形式相反。重复是一种惯例：是日期的轮回。

丽达： 您也写过一首关于凯杰② 的诗。

①毕卡比亚（1879—1953），法国画家。

②约翰·凯杰（1912—　），美国作曲家。

帕斯：约翰·凯杰，他的音乐、他的著作，深深吸引着我。有些作品能破除原文的本体含义，对自身进行分化裂变，从而使文章产生新意。凯杰写的东西正是这类作品的一个典型。

丽达：您喜欢重读自己早期的诗歌作品吗？

帕斯：每次重读，我都脸红。不仅觉得羞愧，有时还感到恶心。不过，我时常对自己说行了，这还不算太差。

丽达：在您看来，哪些东西"不算太差"？

帕斯：当然是指最近写的东西。比如散文集《连接与分解》，探讨实体与非实体间的关系。诗歌集《东山坡》，我认为它是我最好的作品。还有今年夏天写的那本《机灵的语法学家》。我过去在散文和诗歌中谈及的所有东西都在此书中汇合了。汇合了，……又消失了。在我的另一部著作《鹰或太阳》里也融思辩和诗歌于一体。它对墨西哥民族神秘的内心世界做了一次探索，同时也进行自我反省。这本书试图创造一个融古今情感于一身，集今昔墨西哥形象为一体的形象世界。一位美国朋友向我指出，我的这本书和威廉·卡洛斯·威廉斯早几年发表的一部题为《地狱中的科尔：即兴创作》的著作有些相像。当然我那时并不知道有这书。相似的不是行文本身，而是它们的写作目的。的确，两本书都由散文诗组成，也就是说，二者都受某一法国诗歌流派的启发。但《地狱中的科尔》是部地道的美国书，只有一个美国人才写得出来。而《鹰或太阳》我认为也只能在墨西哥方可产生……另一近似点是：威廉·卡洛斯·威廉斯还写了一本非常棒的书，《美国性格》，它是部探讨美国民族性的散文集。而《孤独的迷宫》也正出于同一创作意图。我先写了《孤独的迷宫》，作为一种忏悔或解脱，随后又立刻写了《鹰或太阳》。

丽达：《孤独的迷宫》产生于美国，它是对墨西哥民族之根的

追寻吗？

帕斯：不完全是。美国人才担心根的问题，因为原先在美洲生活的印第安人被彻底灭绝了，美国是在印第安文化毁灭后留下的空白上建立起来的。美国人对待印第安人的态度是他们对自然界所持态度的一部分。他们不把自然界当作一个应与之融合的现实，而是对此加以征服。印第安人的毁灭预示了大自然将受到侵犯。美国文明一直企图像征服一个民族或一个种族那样完全控制、驯服和利用自然界。从某种意义上讲，美国人把大自然作为一个敌人来对待。

丽达：是什么导致了这种态度的产生？

帕斯：是新教徒的世界观：他们对肉体的惩罚也牵涉到自然界。如果肉体是天然的，大自然又是有血有肉的，那么两者就都是堕落的现实，是原罪的表现形式。世界通过劳动、肉体通过忏悔来赎罪。大自然既不是欣赏的对象，也不是情爱的象征；既非伟大的母亲，也非伟大的坟墓：她是人类必须通过劳动来改造和赎罪的一个现实。所以，美国人在自己的国土上，从两方面对自身感到不可理喻：他是移民，又是新教徒。他与自然界发生双重决裂。美国人通过工作，而非献身，将土地变为己有。因此，他对自然景物产生厌恶，渴望寻找自己的根，觉得需要为自己发明一个过去。

丽达：这不是一个普遍现象吗？

帕斯：不是。从一个十分特殊的意义上讲——就像马克思说无产阶级是离乡背井、无根无基的阶级——，美国没有历史……这便是为何艾略特渴望返回英国去重新体验历史，以此忘却美国这个未来。这也是庞德在世界历史的墓地里挖掘中国和希腊两个历史模型的缘故。美国这个国家所拥有的唯一传统就是未来：它是由未来、为未来、面向未来而

创建起来的。墨西哥人的情况则相反：我们拥有太多的根源和历史，它们使我们窒息，墨西哥的历史可以比作哥伦布到达美洲之前的印第安人金字塔，在这些塔上，新的部落建起另一座金字塔，以后其他民族在新塔上再盖起别的塔。各种时代重叠于墨西哥，并且它们仍具有生命力。这个国家未能将它的种种历史造就成一个真正的历史。《孤独的迷宫》曾试图驱散那些历史的魔影，探清它盘根错节的根源。

丽达：就是说，正如美国人想知道美国人该是什么样的，您也很想弄清墨西哥人的本质。

帕斯：整个新大陆都热衷于此事。美国人是什么样的？墨西哥人又是什么样的？可是我不相信各民族有各自的本质特征，我不认为美国人或墨西哥人有一种什么内在的实质。我不把历史想象为一种本质性的东西，而是一种过渡。墨西哥人是处于永恒运动中的历史特征的一种外在表现形式，他不断形成，又不断分化。墨西哥人是一种面具。一种运动着的面具。

丽达：那么墨西哥的复杂性……

帕斯：墨西哥的复杂性就在于我刚才提到的它的那些形形色色的历史，错综复杂的根源。请想一想异常繁荣的墨西哥古代文明——奥尔梅加人、玛雅人、特奥蒂瓦坎人、萨波特加人、米克斯特科人、阿兹特克人——和混杂的西班牙人世界——伊比利亚人、腓尼基人、罗马人、西哥特人、阿拉伯人、犹太人……。另一自相矛盾的地方是：征服美洲的西班牙是个基督教民族，但他这项事业的深层意义却是伊斯兰教的。这点我在印度看得十分清楚。

丽达：为什么在印度？

帕斯：穆斯林对印度的征服具有宗教色彩，与宗教是密不可分

的：征服是皈依的同义词。美洲的情况也同样。其他欧洲国家的帝国主义扩张——指现代意义的帝国主义——本质上是世俗性的，排除了宗教色彩。在英国征服印度三个世纪以后，印度只有几百万基督徒……英国人从来不把印度的基督徒看成是信仰上的兄弟，而是“本地人”。穆斯林人、西班牙人的态度截然相反。西班牙人对美洲的征服和穆斯林人对印度的征服是项宗教事业，尽管贪婪和掠夺也是这两项征服活动的最突出特征之一。但是使其他欧洲人震惊的不是西班牙人对黄金的贪求，而是他们神学的残酷。“黑色传说”① 便源于此。

丽达：您刚才说的这些话只适用于墨西哥、秘鲁，还是整个拉丁美洲？

帕斯：整个拉丁美洲，当然各国情况有差别。西班牙人在墨西哥和秘鲁遇到了十分复杂的文明。在有些地方，如安第斯山区，印第安居民被西班牙人灭绝了。或更确切地说，被西班牙人带来的疾病以及他们的残酷压迫所灭亡。但在其他地区，屠杀土著印第安人是西班牙人的接班人干的。阿根廷、乌拉圭对这一历史罪行，要负同美国一样的责任。令人难以置信的是许多阿根廷人对这一事实无动于衷。他们无所谓，而且不认为这对阿根廷的命运会有什么影响。

丽达：您认为这影响了阿根廷人的纯洁性吗？

帕斯：阿根廷人已经拥有自己的独特性，他们和墨西哥人一样纯正。但我绝对不认为灭绝阿根廷境内的印第安人是对他们的一种恩赐。现在阿根廷人该用另一种眼光来看像萨米恩托② 和阿尔维蒂③ 这样的人了。屠杀阿根廷的印第安人

①黑色传说：中世纪时期西班牙的神学政治极度残酷黑暗，因而得名。

②萨米恩托（1811—1888），阿根廷作家、政治家。

③阿尔维蒂（1902—），西班牙“二七”年代诗人。

是效仿美国政策的结果。它典型的座右铭是：统治即殖民，因此要消灭印第安人。于是阿根廷失去了很重要的一点：一种情感，一种看待世界的不同方式。他们失去了用另一种眼光看待世界、看待自己的可能……虽然对印第安人的灭绝或许还不是如此彻底。法国人类学家阿尔弗莱德·梅托在评价阿根廷一些知识分子的度态时对我说："帕斯，您别相信那种'阿根廷是个只有欧洲垦殖者居住的国家'的谎言。印欧混血人的数量很大。问题是阿根廷人不知道，或更严重的是，不愿意知道。但整个北方是印欧混血人的天下。"阿根廷的另一个悲剧是庇隆主义。一场失败的革命，并且是以最坏的方式失败：庇隆是个粗人，埃维塔·庇隆是个三流演员。这场悲剧是惨痛的，因为隐藏在庇隆主义背后的东西非常重要，它是一场真正的社会动乱。

丽达：您认为我们正面临着一个时代的尾声吗？

帕斯：您已经就一些在我的作品里，尤其是在《交流》和《连接与分解》中反复出现的主题询问了我的看法，诸如年轻人的叛逆、第三世界国家的动乱、妇女的反抗、建立新的情爱关系的可能，以及像兰波所说的那样，重新发明爱情，等等……所有这些主题与一个中心主题，即线形时间的终止，相互关联。是的，我认为我们处于一个时代的尾声。这点很多人和我的想法一致。它从四、五十年前起就成为当代思潮的一个共性……总之，我再向您阐述一下自己的观点。我的出发点是：所有的文明和文化都有一个时间观，表达他们对时间的看法。从原始人到希腊人、中国人和阿兹特克人，他们大体上信奉循环往复的圆形时间。提出这种循环时间观的社会几乎都把过去视为一种模式，一个典型。历史是价值的保管员。其他文明则认为，完

美、基本价值这类东西是超越时间的。时间是种幻想，但在它之外还存在着另一个时间，世俗矛盾在此时间中消失。印度文明以为，时间是空幻之物，所以不必理睬历史；但在时间之外有一个点，在这个点里，幻想消失了，真正的现实——婆罗门、涅槃——出现了。基督教提出两种不同的时间：一个有头有尾的历史时间和一个超越历史时间的时间，即永恒的天堂与地狱。

丽达：基督教是一场决裂……

帕斯：它是一次伟大的决裂。基督教的出现意味着它与古老的时间观发生决裂，给所有的时间划上了终止符：基督教的永恒观念要求时间有一终点。另一方面，基督教的历史时间也与古代时间全然不同：它不是循环的，而是直线形的。有开头，有结尾。这个开头就是亚当的堕落，他因此而被逐出永恒的天堂；结尾是最后的审判；在这两者之间，是基督的赎罪、救世。于是基督教提出一个历史的、连续的、线形的、有限的时间；同时又肯定有一个无限的时间存在，即永恒、另一个世界。在历史的尾声，最后的审判完成之后，时间终止了，未来停止了，一切都成为无止境的永恒的现时。永恒的享乐或永恒的受难。未来的终点。关于这个时间观你我都弄不太明白，因为我们已经丧失了生命的宗教意义。在我们看来，基本价值与时间同在。对现代社会来说，空幻的不是时间，而是相信时间之外还有一个时间。基督教徒、伊斯兰教徒、印度教徒、佛教徒认为，真实的是超越时间的那个东西，叫湿婆、涅槃或上帝。我们则认为，所有那些时间以外的东西都是幻想之物，唯一真实的是存在于现时之中的东西。这点是现代社会与传统社会之间的第一个根本变化：否定另一个世界的存在。

丽达：宗教失去了重要性。

帕斯：不仅仅是这些。当异教徒哲学家否定另一个世界时，他肯定过去的价值（如黄金世纪或其他任何类似的模式），或像享乐主义者一样，肯定现时。相反，现代社会既不推崇过去，也不看重现时，而是相信未来。现代社会继承了基督教线形的、连续的、不可重复的时间观，但对它做了深刻的变革：首先，线形时间不再是有限的，而变成无限的；其次，时间的主人公不是来这个世界进行自我拯救或自我堕落的个体灵魂，而是全人类，换句话说，历史进化的观点取代了灵魂拯救的观念；最后，现代时间的典范、价值的保管员是未来。对中世纪的基督徒来讲，历史是一场检验；对我们而言，历史是基本价值：历史等于时间，时间等于进步。

丽达：但现在什么东西处于危机之中？

帕斯：我们的时间观。把时间看成是无限的进步的观点，有两种版本或说法：一种是进化，另一种是革命。历史进化论是达尔文生物进化论在社会领域里的天真应用，是对历史的生物性解释。但从18世纪末起，出现了另一种新奇的观点：要实现进步，不仅需要采取逐渐的、进化的演变形式，而且要使用突然的、彻底的和激进的演变形式。革命这个词以前的意思是天体运行，表明了旧的轮回时间观；从18世纪起，革命开始表示急剧的变化，一种制度取代另一种制度。起先，革命力量是一个模糊的团体：人民。从乌托邦社会主义者，特别是从马克思开始，这股力量变为无产阶级。时间，即进步，体现在不同的阶级身上，最后一个阶级被选中来实行革命，那就是工人阶级。请您注意，视时间为进步的线形时间观的两个版本——进化论和革命论——都企图掌握历史的钥匙，它们都说自己是未来

的主人，企图使未来沦为自己的殖民地。

丽达：西方失败了吗？

帕斯：新资本主义与社会主义同样彻底地失败了。宣称“意识形态结束了”的思想家不无道理，尽管我不是指他们的想法正确，他们认为：直线形时间观的这两种表现形式，主宰了最近一个世纪西方历史的这两类思想体系，已表明是无效的。它们，加上视时间为无休止的进步的那种观点，统统作废了。我们面临的其实不是思想体系的完结，而是对未来的构想的破灭。

丽达：您认为马克思主义完全失败了吗？

帕斯：马克思主义自称是对历史的科学解释，在这点上，它是完全失败的；但它曾是，并且它的一部分理论至今仍是一种批判的思想，从这个意义上讲，马克思主义没有失败。此外，我对作为历史科学的马克思主义持保留态度，这是一回事；我对社会主义的态度是另一回事：我认为放弃社会主义这一构想，就是抛弃了我们的精神和政治传统。马克思主义的一个论断，照我看来，依旧是有效的：它认为资本主义从宪法角度说，就是一个病态社会。但我要说，这种病对社会主义社会和资本主义社会的影响是相同的。当代马克思主义的危机在于它把时间看成是直线式的、连续的、无限的进步。这场危机也是资本主义社会的主导观念的危机。处于危机状态的是诞生于18世纪末的整个现代社会。

丽达：我们文明体系的价值观也处于危机之中吗？

帕斯：光说现代社会的价值处于危机之中是不够的。应该指出这些价值的保管员本身，这些价值的存放处，也陷于危机中，摇摇欲坠。价值保存在什么地方呢？在未来。现代人的天堂在未来，劳动、工业、技术和丰富的物质构筑的乐

园也在未来。而今我们面临着未来的末日，时代的尾声。未来结束了，该开始什么了呢？我不知道。不管怎样，我们经受了现时的介入。现时承担着与未来不同的价值。现时采取两种介入方式：在发达国家表现为反抗，在边缘国家，或按时下的叫法，在不发达国家表现为骚动。正如我们前面所说的那样，它们都否定现代思想对未来所做的预言。于是那些动荡和骚乱就构成了对线形时间观——视时种为进步——的批判。

丽达：从什么意义上讲，"发达世界的反抗"是对进步的否定呢？

帕斯：当我说发达社会的反抗时，我指的不仅是青年一代、妇女、少数民族（种族的或宗教意义上的）的反抗，还包括艺术家们的反抗，以及所有那些分散的、同时又是普遍的抗议行为，或许我们可以称之为：情感的反抗。这种反抗不是理性的，而是感性的、充满激情的。它们都表现为对未来，对它的价值——理性价值——的否定；同样，这些反抗又都重新评判感性的、肉体的现时。对我们来说，未来是乌托邦的同义词：它是理智的、非感情的幻想。现时则是肉体的时间，享乐的时间，痛苦的时间。但它一样是死亡的时间，而未来哲学却把死亡这一现实从我们的生活中抹杀掉。现时的回归是肉体的回归，肉体包含了人类生存的两个方面：生命和死亡。肉体的重新出现或许能够创造一种新的情爱（不是新的性爱）。一种新的"热情"。

丽达：这些反抗为什么不是革命的？

帕斯：因为它们是对革命这个观念本身的批判，虽然它们的主人公几乎从未意识到这一点。革命的观点是与进步、未来等观念不可分割的。所以说，当这些反抗肯定现时的、肉体的和情感的价值时，就意味着它们不再相信什么未来和进步了。

丽达：为什么当您谈论不发达国家时，也不说是革命，而是骚动呢？

帕斯：革命这个词属于哲学范畴，指天体的运转。从18世纪起它开始表示一种制度突然改变了另一种制度；此外，它不再表示循环的时间，而是指线形时间的加速度前进、跳跃。当我用骚动这个词时，我回到了语言的本意：一方面，骚动指回到起点；另一方面，指反抗一个权威或一个不公平的状况。不发达国家的运动是戴着革命面具的骚动……所有的革命理论认为，革命只能是发展的结果，即新的生产力、工业对社会进行变革的结果。革命不是达到工业化的手段；相反，是工业化的结果。但无论是在俄国，还是在中国、古巴，革命都是加快发展的手段。因此，如果我们确切地使用这些术语，那么目前的革命就不能算是革命。这并不意味着它们是种倒退：它们过去是、现在还是暴动和骚乱。要解决社会发展不足的问题，可以采取这些极端的措施，但它们无法消灭当代体制的弊端。它们是一种冒险的，破坏生产力的手段。

丽达：从什么意义上说它是破坏生产力的？

帕斯：从列宁到纳赛尔，到菲德尔·卡斯特罗，革命在不发达国家所面临的问题与墨西哥革命者遇到的问题没有本质的区别，那就是：为了实现革命的社会和政治纲领，必须发展国家，使之工业化。而发展需要积累资金——无论是私有的，还是国有的——。为此又必须暂时地、部分地停止实行革命的社会纲领。不光这些：它还需要一个由技术人员和管理人员组成的官僚集团，一个维持社会和平的政治、警察官僚机构，因为如果发生动乱，就会阻碍社会发展进程。技术人员和管理人员这个官僚集团保证发展的效率，但同时也带来了社会的不平等、等级制度和特权政府。政

治官僚集团则取缔批评、不同政见和对立因素。两者都取消了革命……

丽达：把您说的这一切定义为对进步论的批评，合适吗？

帕斯：我批评的是进步论、官僚体制、垄断及国家政权，是所有那些加快人类趋向一致这个可悲进程的力量和倾向。我说的不系统，而且可能也晚了。我担心进步论造成的种种弊端已无法整治、无可改变和逆转了。请想一下不发达国家的情况。“不发达”这个可恶的词不过是联合国的那些“专家们”用来称呼落后国家的婉转措词，流露出一种直线进步型时间观。历史被看成是奔向未来的赛跑：只有一个未来，所有的人分享同一个未来。为了那唯一的未来，不发达国家已经牺牲了他们的传统和艺术，他们的伦理道德和饮食习惯，他们对大自然的看法和对死神的感情。他们背叛了自己的先辈和他们自身。他们用纽约和莫斯科所象征的那个可怕的未来形象来取代自己的永恒观念。最奇怪的——最不体面的——是那些不发达国家的政府连眼睛都不眨一下就接受了这种毁灭性的手术。不发达国家没有摆脱贫困，但已经廉价出卖了他们的现时、他们的过去和他们的未来！唯一有头脑反对这种致命的“现代化”的是那些原始人，当然他们早就被灭绝了。奔向发展就是奔向堕落。奔向普遍的一致就是奔向普遍的死亡。

丽达：您认为应该保持差异，那不是反对平等吗？

帕斯：保持差异不是维护等级。独裁是另一码事。它野心勃勃地想达到统一和雷同，企图给所有的人都强加上一种普遍的、唯一的模式——不论它是像岩石般强硬的首领形象，还是宗教手册里的训诫条款——。各种差别之间相互吸引和排斥的运动，推动了天地万物的运行。生命是多姿多彩的，而死亡则是千篇一律的。当取消了差异和个性，消灭

了不同于西方文明的文明和文化时，社会的发展就削弱了生命，助长了死亡。全人类共享一种文明的理想——它暗示了对进步和技术的崇拜——使我们变得贫乏，残缺不全。每一种世界观的消亡，每一种文化的灭绝，都减少了生命的可能性。在历史的范畴内，发展的作用类似于物质领域里熵的作用：它取消差异，将历史“冷却”，加快人类走向死亡的进程。

丽达：奥克塔维奥·帕斯，向您提最后一个问题，您对未来有何打算？

帕斯：取消未来。

1970.9.30—1970.10.4

王 军 译

与帕斯的对话

爱德温·霍尼格

爱德温·霍尼格（以下简称霍尼格）：奥克塔维奥，如您所说，我想我们应该为这次谈话限定范围，以免重复您已在作品中解释过的话题，除了要展示个别特殊问题的情况外。我想围绕您作为翻译者的最初经验提几个问题来开始谈话。是什么使您决定翻译的？

奥克塔维奥·帕斯（以下简称帕斯）：事实上不是我决定的。这如同往常，出于偶然。尽管——又是如同往常——说偶然的时候也在说欲望。我第一次来美国时曾对自己说："为了读美国和英国诗，我应该学好英语。"因此，我学英语主要是为了读诗。又后来，当我读到某些英美和法国作品时，我想应该让说西班牙语的人知道它们。您看，就是一种欲望，一种爱，与这种爱相随的，是与人分享的欲望。

霍尼格：当您对翻译发生兴趣时，一些重要的英美诗人如艾略特、庞德，已经译成西班牙语了吗？

帕斯：艾略特是的，但是庞德还未经翻译。直到不久前，庞德在西班牙语国家中还未被熟识。艾略特被翻译得很多，有时候译得也好。我回想起与现代诗的最初一次接触。我那时准备大学入学考试。1930年左右，墨西哥有一家很好的文学杂志《当代人》，是由一群前辈诗人出版的。其中有一期现代诗专刊登有博尔赫斯、聂鲁达、阿尔维蒂和纪

廉的诗，他们当时还不太为人所知。还有两篇翻译作品我印象很深：《荒原》和《阿纳巴斯》。

雷尼格： 您开始翻译时，是否感到过想成为您在翻译的诗人？

帕斯： 不。我想没有。

雷尼格： 您搞翻译也有年头了。现在还翻译吗？

帕斯： 是的，偶尔为之。1974年，我出版了一本译诗集《翻译和消遣》（versioi y diversion），收了我二十年以来 的译诗。我喜欢某首诗时才动手翻译。或者是必要时。

雷尼格： 最近我反复阅读了几年前您发表在《时代》文学副刊上有关翻译的文章，我想就您在其中讨论的二三个主要问题略作评论。您说文本是翻译的素材，而我认为文本是一个数量和质量可变的实体。罗伯特·弗罗斯特的名言——诗就是在翻译中丧失的部分——并不尽然。如有所失，必有所获。您很少提到翻译时重获或者遇到某种东西的感觉。难道您称为文本的东西有某种稳定的特质吗？

帕斯： 我说诗是被转化的东西。首先，一首诗不只是一个文本。文本在阅读中实现，每次阅读又总是一次对文本的不同阐释。好，什么叫文本？文本就是或书面，或口头的一些符号；它们发出意义。符号是物：可听可见。符号是产生意义的物……但是意义不是物。在文本阅读中我们使一个转化系统运作起来。这一系统也是翻译的本质。由于符号的两栖性质——既是物，又是意义，是某种可变为精神的物质，——这一切才有可能。但是诗歌一出现情况就复杂了。散文中，符号的功能是发送意义，在诗歌中，符号的物质属性，特别是声音，同样也是本质的。在诗中，声音和语义不可分离。一首诗是语言的感官和物理层面与它的思维思想层面的融合。因此，诗是“不可译的”。如何再现符号的物质性，它的物理属性呢？翻译作为艺术正源

于此。既然不能再造原作的符号，我们就要找它的对等物。一个文本丧失，但我们可以通过别的符号再造它的效果。必须用不同的媒质造出相似的结果。我是说相似的，而不是同一的。翻译是类似性的艺术，是一致对应的艺术。一种影子和回声的艺术。现在我把刚才称作转化的称之为类似。翻译就是用不同的媒介生产出与原作类似的效果。我想瓦莱里也说过类似的话。我们还可以说得彻底一点，翻译是用不同的文本生产出与原作相类似的诗的艺术。我试举文本转化的两个例子。皮埃尔·列里斯是艾略特的法文译者，他取得作者的同意作过如下的翻译：In the room the women come and go/talking of Michelangel。(妇女们在房中走来走去/谈论着米开朗基罗)：Dans le Salón les femme vont et viennent/en parlant des maitre de Sienne。(妇女们在房中来回走动／谈论着锡耶纳的大师。(Sienne，意大利一小镇名，以大教堂和教堂内许多著名画家的壁画和其他艺术品著称，译按)。他想要再现效果就得改动文本。我翻译马拉美的一首十四行诗——一首很有名的十四行诗，有一句很难译：aboli bibelot d' nanité Sonore。(法文大意为：响亮的虚无中被废置的小摆设)诗中的bibelot 指一张桌子上的一个蜗牛 (un ptyx) 。我想用不同的方式再现类似的效果：Espiral espirada de inan idad sonora (响亮的虚无中吐出的螺旋) 。bibelot的意思减弱了，但并未消失；相反，我突出了蜗牛的形状 (螺旋) 。保留了灭迹的原义 (aboli, 法文为废除；esp：rada，西班牙文为吐出的) ，同时也有声音的游戏 (bibelot，espirada)

霍尼格：让我们回到文本，或者如我所指的作为“缺席的文本”的文本翻译问题上来。我觉得缺席的文本这一想法切

中了思考有关翻译问题的最有用的形式。当然，我们知道大部分诗歌确实是通过听觉而不是眼睛传达给我们的。它是听说式的。我们的时代对口头诗歌又有了很大的兴趣。

帕斯：是的。听法国批评家们不断地谈论书写是一件憾事。我认为他们忘记了更重要的东西。诗歌总是被说出，言语是被听到而不是被看的。

雷尼格：从口语的观点，我们注意到从另一种角度显得难以理解的东西：硬译是真实的或者唯一可能的翻译是一种错误的观点。

帕斯：硬译算不上翻译。甚至在散文翻译中也不是。只有数学和逻辑可以硬译。真正的散文——文学和史籍——自有节奏和许多物理性质，就像诗一样。译散文也和译诗一样：转化、隐喻。

雷尼格：您把西班牙语中"字面的"这个词称为"奴性的"，这指明了什么地方才应加以强调。硬译，即使它能存在，对于创造有趣的文学效果也是毫不相宜的。

帕斯：或者我们应该说有三种翻译。一种是硬译，它在语言教学中有用。然后是文学翻译，原作按忠实而不是硬译的原则被改造。最后是模仿，既不是硬译也不是文学的翻译。在模仿中，出发点和文学翻译一样：原诗。但其归宿不同：另一首诗。

雷尼格：这三种类型都有其不同目的，特殊用途和特定效果。好，如果在大部分的文化史和文学史中诗歌确实表现为口语的东西(当然，现在还有一些诗人憎恶书写而更爱口占)，显然，创造行为同时也是再创造。口头诗人所作的（如同荷马时代的说唱诗人）就是用不同的模式重说同一首诗。

帕斯：创造行为中有传统和发明的介入。写一首诗需要一定的支架，比如格律和韵。另外，还有修辞格。具备了这一

切，诗人才算继承了传统。但是同时你必须说出个人的新的东西。写诗时，你发明了新的东西，同时也重复着许多陈词。如果你发明太多……那将是灾难性的。你的作品会无法沟通。如果发明太少，那也是一种灾难；作品就不会有令人感兴趣的地方。过分晦涩或过分浅显都会造成不可交流。其中必得有一种平衡。翻译也如此。翻译不过是这种重复与发明、传统与创新间平衡的一种程度。补充一点也许更合适：每一首原诗都是对另一个不知的或缺席的文本的翻译。

霍尼格：也可以用另一种不断促使我思考缺席的文本的模式来表达。我在某处读到（在乔治·斯特纳最近的一本书里），按照犹太秘教的说法，起初，上帝的语言遗失或者说破碎了。这就是说，曾经存在过一种原初的普遍的语言，比如说，一个概括一切的词。从这一角度看，可以说翻译的目的与原作的目的都是重写或重组那个词的碎片。企图恢复那个曾经存在后又丢失或缺席的文本就是翻译的基础。原作和翻译是实现同一件事情的两种企图。

帕斯：世界作为破碎的文本这一观念是宇宙作为一本书的思想的一种变奏——一个可怕的变奏。这一意象在中世纪和文艺复兴时期频频出现；后来的浪漫主义者和象征主义者也多有采用。波德莱尔说诗在本质上是类比。宇宙对应思想来自语言作为小型宇宙或宇宙副本的思想。在宇宙的语言和语言的宇宙之间有一座桥梁：诗歌。波德莱尔断言诗人就是翻译家。普遍的译者和宇宙的译者。在十六、十七世纪，万物都有印记，都可以被还原为一个象征。宇宙是符号化的，是一种语言。中世纪也是如此。但丁在《神曲》结尾处看到三位一体这一我们能见但不能说的神秘，他看到它犹如一本书……翻开的书页随风飞逝。

霍尼格： 胡沃在《艺术的反思》中说，如果我们定睛一看，即可发现现实中人的所有活动都可还原为收集词语然后将其贴合于某处。我们到处都看到符号；书籍、纸张比比皆是。对信息的渴望和狂热追求是普遍的活动。大多数人都忙于写字、看书和解读符号。外星人也许会觉得文字使人类发疯了。

帕斯： 不知您有没有读过法国遗传学家雅各布的《生命逻辑》。他说所有细胞的遗传程序可以归原为一种指令：增殖。为了达到这一自我重复的目的，它们必须死亡。在细胞的程序中——我引申为生命的程序——前提是死亡。一切生命有机体信息的关键词汇就是死亡。增殖和死亡。而众生发送的这一信息又表现得千姿百态。这就是真正的普遍翻译。

宇宙说道，你死……然后你繁殖。所有的生命形式都是这个句子的翻版和移译。细胞、星辰、原子，一切都用不同的语言说着同一个意思。这又是宇宙作为书的思想。但是是一本由唯一的一句话和它无数多种的翻译组成的书。并不是所有的翻译都是忠实的，其中有偶然事件，有变动，有出入。另外，还有一个特例：人。因为人否定死亡也不愿增殖。

霍尼格： 为什么？

帕斯： 每个人都觉得自己是独特的、唯一的。每一个人都深信没有另外一个和他一样的人。他的生命叫自我、灵魂、灵魂和细胞是对立的。它是独一无二，也不增生的。在细胞的自我重复过程中，人否定死亡，因为他试图拯救自己唯一的灵魂。从劳动到艺术，从宗教到科学，他在各条途径上努力。人不追求自我重复，而是保留，或者说，自我永存。

霍尼格： 什么是人想保留的生命本质呢？

帕斯：细胞想繁殖，因为它们没有自我，没有灵魂。人想拯救的是自己的灵魂或者自我，而不是生命。从自我中导出两个令我们着迷的观念：我们是独一无二的生命；我们的独特性应以某种方式保留下去。这种方式不是繁殖而是转化。复制就是硬译。一种原作和复本之间准确的同一性。转化是诗意的或者文学的翻译。这一翻译有时也同样叫作变形、嬗变。人类翻译宇宙，同时也改变了宇宙。这一点适用于波德莱尔和犹太秘教，也适用于科学和文化。适用于文明。试想汉人翻译梵文经籍；试想亚历山大时代的犹太人翻译《圣经》；试想古希腊著作的拉丁文翻译。众多文明的历史也是它的翻译史。一个文明像一个灵魂，是与众不同、独一无二的。翻译是我们面对宇宙和历史他性的方式。

霍尼格：阿兹特克人和印加人也翻译吗？

帕斯：是的。他们借用其他文化的事物和思想。在借用时，也转化了它们。如果认为翻译不完全地是一种语言现象，那么历史作为翻译这一思想也行之有效。在这一意义上，他们也翻译。尽管在翻译一词的标准意义上他们也确有所为：前哥伦布时期的墨西哥是一个使用多种语言的社会，征服可以解释为一次不同寻常的翻译练习。如您所说，科尔特斯有一位非常聪颖的印第安女翻译，著名的马林奇，或叫作堂娜·马里娜，她成了他的情人。她通晓纳瓦尔语和玛雅语。她与科尔特斯的关系开始时，他们利用另一个翻译，玛雅人的老囚徒西班牙人阿基拉尔。他已经很熟悉玛雅语，从纳瓦尔（马林奇）译成玛雅语（阿基拉尔），从后者又译成西班牙语（科尔特斯）。

霍尼格：这是一种在最需要的时候出现的使人印象弥深的安排。好，现在我在问自己，是不是真有一种最初的文明母

体。比如，说到印欧语言，是不是有一种原初的语言，或者具备原初语言的特征，尽管这是一种假设。

帕斯：您是说可能有一种原初语言？我不知道。但是，即使它存在过，我认为这和我们的问题也没有重要关系。我倒是认为从一开始就总是有文本的多元现象。刚才您指出了缺席的文本、文本的观念或者文本的原型。那一本书既非说出，也非写出，它总是潜在地表现在许多文本中。事实上不存在一个独一无二的文本；每时每刻都存在一种"文本生成"：原作，没被写出，没被表达出，总是含蓄地存在于多种翻版中，每一种翻版说着各不相同的事物，但道出的是同一句话。在我看来，这就是文学和艺术的悖论。

霍尼格：请允许我问一下，什么时候一种翻译被确定稳固？语言是积极的，不断变化的，前几代人的语言与我们的语言不尽相同。但是，若干著作保存下来了，尽管一门语言可能变化很大。比如说雅各布王的《圣经》，或者如果您认为莎士比亚是普鲁塔克的一位优秀译者，事实也正如此：他的转述现在已成了不可更改之物了。

帕斯：莎士比亚是文本的某个时刻，是文本过程中的一个关键人物。一个轴心。

霍尼格：与前面有关的一个事实是某些翻译尽管语言已经老化，却保持了活力，直到现在仍然不失光采。比如说，读16世纪托马斯·马贝的《塞莱斯蒂娜》生动的译本是一种享受。这一奇怪的现象与每个时代都需要新的译本这一尺度相矛盾。确实存在神圣的书，比如《圣经》，今天对我们的文化来说还有莎士比亚。实际上，我们认为的文艺经典是神圣的艺术言说的瞬间。

帕斯：那些也是被翻译得最多的书……但是这并不只指翻译理论上的，也指翻译实践。翻译由爱而生，爱文本是必要

的。其次，也必须掌握它的语言，对被翻译的文本要有准确的知识。必须深入研究，有好的字典，技巧，最后还要灵感。但是，灵感并不从星星中来，而是来自我们自身。灵感与研究与字典三者结合，没有字典也就不存在灵感。

霍尼格： 字典，又一本书！

帕斯： 又说到作为宇宙的书。由孤立的词语构成的破碎的宇宙。字典是宇宙的真正副本，但是它恰恰是片断化的，不连贯的，所有的书都在字典中，但是怎样解读他们？在所有的书中，哪一本又是真正的书？

霍尼格： 这个主题的另一方面就是翻译和创造行为之间的关系。在这一意义上，您的诗《跛》(Renga) 正是一次实验。那首诗由四位诗人用四种语言写成——这是一种很有趣的诗歌再创造形式，在同一个行动中结合了翻译和原作。

帕斯： 是的。确实如此。一个可变的文本；其中的转化是很重要的：从英语到法语，然后到西班牙语，从西班牙语到意大利，最后又回到英语。可依次循环。所有的转化都是创造过程的一部分而不只是机械运动。

霍尼格： 我觉得作为语言学的游戏，那首诗中可能存在的心理隐含倒是挺有趣的。在某种方式上，它是一个玩笑，但我们也可以称之为"受控的实验"，其中四位诗人以四种不同的语言使自己成了必须应付一个中心思想的主体。您说那是有一个晚上在巴黎一家旅馆的地下室里写成的。您能否再告诉我一些有关《跛》的游戏情况？

帕斯： 在参加者既作为主体也作为观察者的意义上，那是一次实验。也是集体创作的一次努力。是一种仪式也是一场游戏——是所有这一切。一方面，我们的活动无目的，所以是游戏。另一方面，我们又服从于某一尺度；我们的行动

重复了极其古老的事物，所以又是一种仪式：我们试图重新实现日本的共同诗歌实践。这一切背后，又有如下的观念：我们只不过是另一个创造者——语言本身的工具。"语言本身"也随着我们书写按每一个诗人的母语而变化。总之，它是游戏、实验、玩笑、仪式、伪造、典礼。每个诗人写诗时同样出现这种情况，它是一场游戏，一次典礼，您不觉得吗？一个仪式。

霍尼格：这一实验产生的诗您喜欢吗？

帕斯：我不能判断。我是作者之一。

霍尼格：有道理。

帕斯：我认为最重要的是这一事实本身。我曾想重试一遍，但完全用我们自己文化的语言：卡斯蒂利亚语，葡萄牙语，加泰罗尼亚语……

霍尼格：那也会很有趣的。我们都熟悉一个类似的游戏：某人写一行，然后寄到另一城市另一人手里，然后由后者写第二行……依次继续。

帕斯：超现实主义曾做过同样的游戏，叫做"精美的尸体"。

霍尼格：同时既原始又世故。

帕斯：回到《跛》上来，如您所知，超现实主义者醉心于自发性、无意识和偶然性。那么，在这个意义上，我们的《跛》不是超现实主义的。在《跛》中，偶然性在控制中表现。是隶属于规则的偶发事故。只有在某种规则下写出的作品才能真正表现出偶然和事故。

霍尼格：当制作这首集体的诗，沉浸在仪式之中，用不同语言试验时，你们是不是有同时在重复一种非常共同、古老的经验的感觉，而这一经验又可以追溯到所谓的原始社会？

帕斯：《跛》的诗歌形式并不那么古老。

霍尼格：您想说的是查曼人吧。

帕斯：是，二者之间有关系。《跋》仅仅是古老、普遍的集体诗歌实践的众多表现之一。既然总是有一个读者或听者，那么也可以说诗歌总是集体的。总是这二者：声音和听到声音者。但是我知道一个特例。有人曾对我说，在玻利维亚和巴拉圭交界处有一个部落。他们以游牧为生，人口稀少，从事打猎和采集野果。天黑时搭上帐篷。饭后，男人们在夜色中立于东南西北四方。女人和孩子们留在帐内。男人们沿着帐篷吟唱诗歌呼唤夜的精灵。这是猎人专门为夜及其精灵而作的一种史诗。这难道不动人吗？这一仪式也许是对翻译的否定。一个特大的例外。当一个人读一首诗时，他同时也在翻译。当我们读莎士比亚时，我们也在翻译，把本文转化为20世纪美洲人的感性。但是猎人之诗恐怕不会被听到，不会被翻译。那是只有发生在他和夜之间的事情。

霍尼格：诗歌不是这样开始的吗？有一个人，一个叫他而他必须回答的声音。我想起孩提时读希伯莱语的《旧约》时，我曾经吃惊了……

帕斯：您懂希伯莱语？

霍尼格：当时懂。现在看希伯莱语已经很吃力了。当上帝说：Vayoimar adonai al Mosche（于是上帝对摩西说，你来），摩西于是回答：我在此。（Hinani）。我把那种关系想象为一种极富戏剧性瞬间的呈现形式。当上帝叫摩西时，摩西回答：我在此。二者之间建立了某种契合，因此一切该说的都完全在二者之间说了。随后，当摩西登上山顶，孤身孑立时，他应该有某种恐惧的经验，也许与您刚刚说的印第安人在夜间感受的那一个时刻一样。这是人单独与造化相处的时刻。

帕斯：与我们的灵魂相处。当猎人与夜和精灵说话时，他也在

自言自语。读者、听者是同一个人……在墨西哥，我过去常常去郊游——那是孩提时代……那时我们的山谷还很美丽，不像现在那样受污染。在那些岁月中，游遍山谷是多棒啊！有时候我一声呼喊，听到回声。只有回声。于是我发现了我们在自然中的巨大孤独。

《与奥·帕斯谈话》，现代语言评论，91卷，1976年10月第5期，第1073～1083页。西班牙文版，《西方杂志》，第3期，18号，1977年4月，第4～9页。

英语—→西班牙语翻译：卡门·贝加拉

戴永沪　译

东方·意象·爱神①

山口正雄

山口正雄（以下简称山口）：您的著述那么丰富，可是在日本人们只知道《孤独的迷宫》和《创造之路》，您的诗歌译成日语了吗？

帕斯：有一些诗散见于杂志，但还没有出版过诗集。

山口：可是日本读者对您作品的兴趣在逐渐增加。这期《海洋》杂志作为您的专号是对这种情况的一个反应。还有，大部分的超现实主义者或已逝世，或已隐退，而您的有力声音正越传越远，尤如一石激起千层浪。

帕斯：我参加超现实主义运动已经很晚了。我属于更年轻的一代。我到巴黎时，这一运动已接近尾声。

山口：是1945年，是不是？

帕斯：是的。1940年我在墨西哥认识了本杰明·佩莱特，他后来翻译了《太阳石》。这是一次值得牢记的翻译。我认为佩莱特是超现实主义优秀诗人之一。而布努艾尔认为他是最好的诗人。同一时期，画家帕伦、雷梅迪奥斯·瓦罗，莱昂诺拉·卡林顿等人也在墨西哥。战后不久，我于1946年在巴黎再次遇见本杰明·佩莱特。他介绍我认识了安德烈·布勒东。不久我就参加了在布朗什广场咖啡馆的聚

①原文中指希腊神话中的厄洛斯，即罗马神话中的丘比特。（译者）

会。其中有马克斯·恩斯特，曼迪亚盖斯，哈罗德等人，有时候还有胡利安·格拉克和到巴黎来的米罗。此外，还有许多年轻人。马泰已经与这一群体疏远了，但我们还常在一位共同的朋友家里碰面，往往还有米修和席奥兰等人。

山口：先前布勒东来墨西哥时您见到过他吗？

帕斯：没有。他是1938年来和莱昂·托洛茨基会晤的。那时我接近共产党，虽然我不是党员。我敬仰布勒东，甚至还去听过他的演讲。一天，豪尔赫·奎斯塔对我说："布勒东说他想认识你。"我谢绝了。布勒东是臭名昭著的托派人物，而托洛茨基的名字则是我们群起而攻之的对象。我尽管这么说，可是在我内心，甚至没有对自己和盘托出过，我不但佩服托洛茨基，而且认为在许多事情上他都有道理……12年以后，我终于认识了布勒东，直到他去世，我一直是他的朋友。

山口：您的作品似乎表明您并未深受达达主义影响。

帕斯：达达主义开始时我只有三岁。接近超现实主义运动前，我已经深受现代派诗歌的浸染。也许是这一点使我向超现实主义靠拢。可以说在超现实主义这个词产生以前我们都已经是超现实主义者了。布努艾尔对我说，他在加入这一团体前已经拍摄了《一条安达卢西亚的狗》。我的情况呢，布勒东读了几首我加入超现实主义团体之前写的诗就马上要把它们收入那时准备出版的《超现实主义五十年》中，于是，当你还未自知时，你已是超现实主义者，你知道以后反而很难再成为超现实主义者了。

山口：您这番调侃却也说出了一些实情。我想，在您和列维·斯特劳斯的结构主义之间也有这种关系。在读列维·斯特劳斯的作品之前，您已是结构主义者了。我想起读《弓与

琴》这本早在1956年出版的西班牙语书时，曾惊讶地发现您在许多章节采用的立场正是今天我们认为属于结构主义的。在某种意义上，您是早到的结构主义者。我们稍微修改了一下您的朋友健三郎的小说题目：《迟到的青年》。当那种时尚一旦过去，您还不失为一个结构主义者，因为您先于时尚本身。

帕斯：我对结构主义的兴趣始于更早的对人类学的热情。为什么是人类学呢？因为我是墨西哥人。这是第一。墨西哥古代史令人入迷，通过研究，我达到了由神话构成的最初最原始的历史层面，从墨西哥神话我又转向其他文明的神话，然后就转到人类学上来了。

山口：您刚才谈到墨西哥历史中那个被天主教抹杀或扼杀的层面。这使我想起东渡日本的佛教和前此的日本流行信仰之间的关系。

帕斯：前哥伦布时期的古代宗教和天主教之间的关系也许与神道教和佛教的关系类似，但也有不同之处。很大的一个区别在于，你们日本接受了佛教，是皇帝从中国和朝鲜引进佛教的。天主教是和征服一起来到墨西哥的。你们选择了佛教，而天主教是被强加在墨西哥印第安人头上的。其次，在日本，最早的善男信女属于高级阶层；他们是朝廷命官和知识分子。在墨西哥，印第安人的高级阶层被灭绝了——武士和祭司阶层，也就是知识分子。于是我们看到两种类型的调和：墨西哥的调和并不如日本那样在社会最高阶层中实现，而是在社会金字塔的最低层。在佛教的载体类型中，我们还发现一种很大的区别：佛教是把历史弃置一边的思想形式；佛教中没有任何固有的历史哲学，而某种意义上这样更好。批判生活时，佛教同样采取一种批判历史的立场。而基督教本身有一种历史的哲学，其中我

们看到这两种宗教间的很大区别。还有一个事实，我们把佛教和孔儒的典籍翻译到了日本；而这里呢，《圣经》是用征服者的语言强按到墨西哥居民头上的。最后，我们大部分已是梅斯蒂索① 人而不是印第安人。我们许多人都是西班牙人的后裔。社会远比你们日本复杂。我们是一个还未达到同质统一的社会。这也可以解释墨西哥人为什么要询问自己的身份。墨西哥还处于煎熬之中。您知不知道前哥伦布的墨西哥有一个神话，说羽蛇神为了创造人类，把古人的骨头收集起来煎？这一煎熬还没有到头！

山口：顺便说说……您说到了梅斯蒂索人。这使我想起您在雅克·拉法约的《羽蛇和瓜达卢佩：墨西哥民族意识的形成》一书前言中对墨西哥社会中梅斯蒂索人地位所下的定义。您在那里说，梅斯蒂索是社会边缘的人，他被印第安人，西班牙人、克里奥约人② 排斥，他的处境总是进退维谷的：在印第安人面前，他是凶手和复仇者；在新西班牙，他是土匪和警察；在19世纪他成了游击队员和考迪略；在20世纪他是银行家和工会领导。

帕斯：我想说的是在新西班牙的社会秩序中没有梅斯蒂索的位置。社会的基层是印第安人而顶层是西班牙人。您知道，新西班牙不仅是一个等级森严的社会，而且是多元化权力统辖下的异质社会，有分别对付印第安人，黑人——因为我们中也有黑人，西班牙人和克里奥约人的不同法律。但是，这些不同的法律不仅是按种族的不同，也是按民族的不同来执行的。卡斯蒂利亚的西班牙人和巴斯克人、加泰罗尼亚人也被区别对待，后者是无权到墨西哥来的。类似

①梅斯蒂索是印欧混血种人。

②克里奥约人是在美洲出生的白人，即土生白人。

情况也发生在职业上，因为每一职业都有不同的法规。墨西哥社会就是那样构成的，梅斯蒂索在其中没有确定的位置。他是一位不速之客。然而，他逐渐成了人口的主要核心。

山口：堂·卡洛斯·西格恩萨·贡戈拉是梅斯蒂索吗？

帕斯：他是一个纯克里奥约。他是西班牙大诗人贡戈拉的侄子并总为自己的家族感到骄傲。他坚持用贡戈拉这个姓就是为了表明他与诗人贡戈拉同出一源。他那个时代的知识分子都是克里奥约人，然后，19世纪出现了梅斯蒂索知识分子。

山口：您是否说梅斯蒂索人在今日墨西哥社会中还是"老外"？

帕斯：他们不但是人口的大部分而且占据了社会的中心。

山口：也许我把不同秩序的范畴搞混了，但是我在考虑知识分子立场时不能不注意到"边缘性"的观念。知识分子占据着边缘立场，也应该对边缘人问题敏感。这也是我热衷于有关梅斯蒂索、克里奥约和知识分子这一问题的原因，尽管我的表达形式可能很混乱。

帕斯：您这个问题表达得很清楚，但是，回答起来却很困难。我们可以把问题分成几部分。您认为知识分子在某种形式上是不速之客（局外人）的观点与我不谋而合。比如，在索尔·胡安娜·伊内斯·德拉·克鲁斯的情况中。不仅由于她是女性、私生女，而且也由于她对知识的兴趣。教会和大学对自由思想投以不信任的目光。西格恩萨·伊·贡戈拉同样必须遭受那个时代宗教和官僚知识分子的猜忌。新西班牙是一个正统社会，所有的正统社会都趋向封闭，出现迂腐的学究、教条专家、刽子手和宗教裁判机构等官僚主义……好，这是您提的问题吗？

山口：我说的是与边缘人有关的墨西哥知识分子的身份问题。

帕斯：身份问题对索尔·胡安娜来说不像在西格恩萨·依·贡戈拉那里那么尖锐。他无法摆脱的是自己的国籍问题。他以相当的紧张经历着自己同时是西班牙人和墨西哥人这一事实。索尔·胡安娜身上也有这一含混性，只不过没有他那么激烈。他们是人格分裂的分身人。这种情况不是独一无二的。从17世纪末开始，避免使墨西哥成为西班牙或新西班牙的思想逐渐在上流社会成员中流传开来。这样才产生了朦胧的北美帝国的形象。那正是墨西哥的第一个民族规划。它是在耶稣会教士的启迪下产生的。这一思想仅仅一个世纪之后就有了最清楚的政治图式。

山口：您说到这两位思想家时使用了"巴罗克"这一术语，尽管他们中一人是学者，另一位是女诗人。您认为那些模式被其他知识分子继承了吗？

帕斯：要看您用"巴罗克"这个词指什么了。索尔·胡安娜和西格恩萨是巴罗克世纪的典型人物，在这个意义上——也即作为一种特定风格的意义上，巴罗克这一术语只用于指那个时期的艺术家和思想家。但是，如果您指的是一种特别的感性，在这个意义上，情况确实如此。

山口：自从多夫列斯的著作问世后，"巴罗克"这一术语的定义被修改了。

帕斯：好吧，权且这么认为。比如现代风格，在某种意义上也是巴罗克的。现在我觉得现代艺术也许可以称之为巴罗克的。

山口：巴罗克作为感性类型这一问题使我们想到知识分子寻求他性的景象。您袭用了安东尼奥·马查多的"他性"概念。在这种光景下，知识分子像诗人一样，成了真正的局外人。

帕斯：我认为社会不能轻易接纳知识分子。知识分子问题是现

代社会的重大难题之一。马克思主义认为工人是被异化的人。一定程度上是这样。但是另一方面，在文化的意义上，现在更不见容于社会的是知识分子。特别是作家和艺术家：画家、雕塑家、音乐家、等等。有时候科学家也感到"身在其外"。苏联持不同政见者运动的领导人之一是物理学家萨哈洛夫而不是一位工人或诗人，这一点是意味深长的。西方的社会批评家已不再只是作家或哲学家了，还有科学家。

山口：短短的时间内我们涉及了许多问题。但我们似乎把一个首要的问题冷落一边了，我指的是性爱和爱情问题。这有助于理解您的思想和诗歌创作。您认为爱情是我们超越日常生活现实并试图寻找通往另一方向的出口的媒质。或者换一种说法，爱情是同诗歌一样的颠覆行动，因为我们通过对现实施暴才接近那"神圣的国度"……。

帕斯：对于我的作品我不能多说什么。但我可以再重复一下，在这个问题上，我看有三种层次或者三种境界。首先是性，它属于自然，在动植物中也可以见到；其次有与性相关联的性爱；但它是性的社会化。性是自然的，性爱是社会的。它是性的特殊化和仪式化。它从高等动物开始但是只有在人中才获得完美的特征。在性爱领域中出现了一种不同的因素：想象力。想象可以导致性爱。这样，性爱就同时成为对性的肯定和否定。性爱总是性的，生理学上的性的目的是种属的再生，性爱则是无目的。它是一种发明。性爱是动物的性的隐喻。在性爱仪式中——包括最简单的——自然性得以在镜中反映。但是性爱之镜也改变自然。性爱是隐含着对性的否定的转化。人类说：我们像鸽子或蝎子一样去作爱；反过来，无论鸽子还是蝎子都不能像人一样造爱。要害就在"像"这个词上。自然是情人们

的典型；情人们却不是自然的模型。第二个层次，性爱是被转化、改造过的自然。尽管转化的形式千姿百态——试想萨德所罗列的或者所有色情学论文所记载的——那些隐喻可以还原为一点：所有的形式肯定快感而不是生殖。所有性爱隐喻的普遍意义，所有语言和姿态所表现的色情都是：快感。而快感即死亡。这一点是性爱的核心元素，日本人已经很好地看到，不仅在诗歌中而且在能剧中。比如，在《卒都婆小町》这样的作品中……

……

帕斯：谷崎润一郎的小说中也有。谷崎认为性爱是对死亡的迷恋……最后，有第三个层次：爱情。性爱把动作的性加以仪式化；爱情与性爱抵触并转化性爱……糟糕的是，还没有写出过一本真正的爱情史。我乐意写写看。

山口：有关性的问题，我想我们处在富科《性考古学》的历史过程中。至于爱情，我们在局部形式上也有了德尼·卢日芒的《爱情与西方》。卢日芒把爱情——死亡观念和东方在中世纪欧洲的影响联系起来，但是他的方法也是片面的，因为他只说明了宫廷式爱情和骑士式爱情的起源。

帕斯：如果有才力，我想写一本爱情史。我想这将比性或者性爱史更有趣。性爱史是性如何被社会和想象力，也即被对死亡的意识和迷恋改造的历史。爱情是很不同的，因为在爱情中，一方对另一方来说是唯一的。我不知道，比如说，日本的爱情史是怎样的。你们东方对于什么是灵魂有着不同的看法。佛教中不存在真正的灵魂观念；这一概念也许只是一种冲动、感觉、思维形式的结合体，一种没有实质的总概或者一体……我们叫作灵魂的东西在佛教中只是一种合成物，一种短暂的集合。佛教否定我们的灵魂观念；它是一种非质的合成，一种无我（Anatman）。相反，灵

魂观念在西方是根本的，甚至对唯物主义者也一样。唯物主义者不讲灵魂但是讲“人格”。灵魂观念是西方爱情观的起源。人不但爱肉体，也爱灵魂。由于灵魂和肉体不可分，所以爱一个人也就只爱那个人。爱情起源于柏拉图，随后，罗马诗人和亚历山大诗人们发现了一件有趣的事情：选择的自由。试想卡图洛的爱情诗。其中有了嫉妒的情感，也有一种很重要的东西：与柏拉图主义相反，爱人、女人不再是客体而是主体。爱人是一个有否决和承诺自由的人。她可以忠于我们，也能够抛弃我们。诗人们在完善哲学家的学说时本能地发现爱情的另一个因素：自由。性爱中没有灵魂、人、更没有自由的概念。……

现在，灵魂的观念已在西方社会中消失了。正是那个原因，爱情也处于危机中。

山口：按您的标准，爱情与婚姻制度总是矛盾的。

帕斯：婚姻中可以有爱情，也可能有性爱。然而，婚姻作为制度总是赢得性爱和爱情的激情以利于社会。婚姻维持家庭，其目的是生殖。因此，爱情总是呈现为对婚姻制度的僭越。西方爱情的伟大时刻是普罗旺斯的宫廷式爱情。爱情在当时就是贵妇人爱上诗人和吟游歌手。现在呢，贵妇人都结婚成家了。

山口：那些贵妇人也许相当于日本帝国时代的宫廷女人，如清少纳言、紫式部和泉式部等。像弗吉尼亚·沃尔夫所说的，她们都有“自己的闺房”。

帕斯：十七十八世纪女王和副王夫人手下的宫女们也是出身良好的独身女子，她们生活在宫廷，与已婚的宫廷侍臣或多或少都有密切关系。索尔·胡安娜青年时代就是在这种环境中度过的。总之，爱情是性和性爱，但也是某种意义上对这两者的超越。它是对性和性爱的确认、否定、转化。

山口：爱情在某一时刻与性和性爱同时开始，因为三者都属于交流领域。通过性建立了肉体层次上的沟通，其基础在自然领域里。通过性爱并运用想象在混乱中达成了属于文化层次上的交流。按照巴泰勒的观点，它是借助自然对文化的一次僭越。然而，爱情是终极的交流形式，是一种神秘之物：共领圣餐。我们不知道去往哪里；生命在向另一种目前尚不知晓的存在转化。这也是爱的宗教性和为爱情而疯狂的原因。我们的社会已不能在以爱命名的道路上走向完美。

帕斯：爱的选择在所有的社会中都是一件难事，并频频以犯规的方式出现。但是，我要修改一下巴泰勒的话：爱情与性爱不同，它是精神也即自由对文化和自然的僭越。

山口：这也解释了为什么爱情被视为是与诗一样狂暴的僭越。

帕斯：是的。你们日本有一个近松，写过一出很美的戏，戏中的爱情以自杀告终，您记得吗？

山口：记得。《天网岛殉情》。

帕斯：一首伟大的诗。

山口：在日本歌舞伎中，爱情—死亡的观念总是表现为以“上路”（michiyuki）作为最后一幕而告终。这是肉体、精神的游历，建立在对地名的诗化，时间在空间中的转化或是对时空成分的取消之上。我不知道这是不是日本的寻根形式。

帕斯：是的。毫无疑问。

山口：好，在讨论性爱时您提及了想象力的作用，在您的书《弓与琴》中讨论了意象问题。我对意象和爱神之间存在的平行关系很感兴趣。二者彼此相关，把用另一种方式不可能连起来的因素联系起来了。

帕斯：诗歌意象的企图是使彼此对立的成分融于一体。所有的

诗在这一意义上是一种融合，也是交替的回声。由此，它必定和性爱有关。

山口：一言中的。诗歌和性爱密切相关。它是重塑我们自身的另一种形式，把我们领入一个摒弃了与惯常世界联系的奇妙宇宙。顺便提一下，您曾说到雅各布逊的分析对于把握诗歌——由结合和离异构成的容体——是完美的，但是它的短处在于不能触及诗歌的核心，是吗？

帕斯：雅各布逊给我很大帮助。没有他，很难理解诗是如何被构成的。但是在我看来，诗是一个经验的统一体，如同一个视觉的统一体。诗不仅仅是结构，还是说、看、谈论今世和彼岸的形式。结构分析研究于此一无所道。

山口：我应该承认结构主义对于说明存在的结构、存在的融合和离异是有优势的。但是它的局限在于不能指出诗歌的中介功能。这一点还有待努力。

帕斯：是，正是。

山口：您知道，您在《弓与琴》中为了指明对立事物之间作为对方的镜子的存在关系时屡屡提及斯蒂芬·路巴斯科的著作，这一点令我大吃一惊。

帕斯：安德烈·布勒东向我介绍了路巴斯科。另外，我还有一个朋友，他是路巴斯科的密友：我指的是亨利·米绍。路巴斯科也是米尔萨阿·埃利亚德的好朋友。

山口：是嘛！这关系真有意思！那么你们之间应是互相影响的，因为你们都在自己的作品中热烈地谈及对抗意识。

帕斯：三个罗马尼亚人是更接近的朋友：路巴斯科，米尔萨阿·埃利亚德和席奥兰。

山口：您认为埃利亚德和席奥兰之间互相影响吗？顺便一提，您写过若干关于米绍的文章，可是我特别喜欢您刚写完的《王子和丑角》，它可以充当米绍在波布尔高地(Plateau

Beaubourg）举行的内心反思展览会的目录。在文章的最后一部分中，您断称米绍属于以忧郁的形式出现的被诗歌缪斯迷惑的艺术家传统，而这一传统也与作为丑角（艺术家、江湖艺人）的艺术家传统有关。

帕斯：是的。

山口：您提到过一本研究忧郁传统的有趣的书。

帕斯：是的。乔治奥·阿迦本的《西方文化中的词和幽灵》。我不认识作者。他把书寄给我，以为无疑会找到一个对类似主题感兴趣的读者。这本书第一部分有对忧郁的崭新而尖锐的看法，角度也与潘诺夫斯基和斯塔罗宾斯基等人不同。然而，阿迦本没有涉及我感兴趣的一种关系：王子和丑角。这一关系作为二元性出现在文艺复兴和巴罗克时代（例如在莎士比亚中：李尔王和丑角）。在现代时期，两种形象合于一身：内沃尔是阿基塔尼亚王子，而热拉尔是流浪汉。（指19世纪法国诗人热拉尔·内沃尔，译按）。在米绍的诗歌和绘画中，有一种不断的人格分离：王子是丑角，而丑角又有王子的忧郁的高贵。这些形象的原型当然是哈姆雷特。

山口：一位比利时人写过一出有关王子和丑角的有趣的戏剧……

帕斯：格尔德洛德。米歇尔·格尔德洛德。

山口：噢，是的。那部作品很好地表现了国王和丑角的关系……

帕斯：还有一位西班牙作家以不同形式写过同一个主题：巴列·因克兰。

山口：我们讨论的所有主题都与丑角的形象有关。丑角在前现代时期是一条通往颠覆的道路，是挣脱历史环境和线性时间窠臼的一种手段。丑角为某种感知形式打开了门户，而

不是过去经常认为的博笑形象。

帕斯： 丑角是幽默的。他的幽默是批判性的，他的粗俗言辞是否定和颠覆的疯狂话语。幽默是否定时间、历史、陈套的；如您所说，它否定等级秩序。幽默产生笑声，尽管畅快的大笑是爱神的笑声。

山口： 还有否定。

帕斯： 是的。丑角是否定和笑声。因此，丑角总是黑色的。他穿着丧服，口吐粗辞：这就是忧郁。

山口： 我们在神话中还有一个鲜明的传统形象。采用美国人类学家的命名，列维·斯特劳斯称之为“恶作剧的精灵”（嘲弄者）。北美和非洲的神话中，不同类型的“恶作剧的精灵”比比皆是。他们为能够重新创造现实而否定了现实，这正是神话本身的功能，是吗？

帕斯： 是的。列维·斯特劳斯详述了北美印第安神话中“恶作剧的精灵”的中介功能。在我关于列维·斯特劳斯的小书中，我采取了他的若干思想。

山口： 我曾有机会与列维·斯特劳斯讨论这个问题。我问他为什么不在他的分析中进一步讨论“嘲弄者”在对立的事物中作为中介的功能，而是继续他对神话形式结构的美丽但又只是静态的分析。因为在我看来，嘲弄者和丑角是中介者，它们必定摧毁现存的结构。如果列维·斯特劳斯论述了丑角形象——僭越者——现存结构之间的辩证运动，他也许可以避免他的分析模式被指责为形式的，静止的。他回答说，这个问题留给我了。

帕斯： 列维·斯特劳斯言之有理。您刚刚清晰地陈述了这个问题，确实应该由您来做分析。我觉得您把“恶作剧的精灵”和丑角联系在一起很有启发性。我倒是没有想到过……

山口：可是，忧郁是您著作的全部论述的出发点：节日、丑角行为，笑，僭越。

帕斯：是的。我们应该继续忧郁这条更为曲折的线索——王子、丑角、诗人、贱民……辛酸、由于杰出而导致的精神罪孽，是忧郁的另一个名字。

山口：对亨利·米绍来说，忧郁不仅意味着与墨斯卡灵(Mezcalina，一种生物碱)也是与旅行的决裂。把毒品招致幻觉的经验称作旅行不是无缘无故的。米绍是一位大旅行家，这使人想起松下巴蕉的诗歌创作。在旅行的名义下，他一生遍游天下。

帕斯：他的伟大经验是我们不能重复的。我们乘飞机旅行。

山口：正是。我们已经没有了像《坎特伯雷故事集》或《天路历程》这样的旅行文学了。

帕斯：我有一个法国朋友叫雅克·鲁博。他是一个青年诗人，出色地翻译过一本日本诗歌选集。他也是数学家、普罗旺斯文学和中世纪英国诗歌专家。好，雅克·鲁博去年干了一件怪事：徒步去往美国的密西西比。这一长途跋涉是对巴蕉的一次敬礼，一次用脚尖写俳句的漫长旅行。总共三个月。我不知道他走了多少英里路。鲁博想再次唤起巡回诗人，唤起朝圣……

山口：不知道他为什么不去日本而是去密西西比。巴蕉旅行不是随兴所至的：他去那些神圣的地方，去那些与历史和古代大诗人们的事迹有关的地方。他旅行是为了领受被访地的地方风情（geni loci）的启迪。也许雅克·鲁博想受到美洲印第安人的地方风情的启迪吧。那将是激动人心的。您怎么会对日本艺术如此感兴趣呢？

帕斯：您知道，首先，我在印度呆过。然后我又去日本住了一段时间。那是50年代……

山口：您与亚洲的关系很有意思。尽管超现实主义者都有对非西方世界的兴趣，但是，通常只是抽象的兴趣。只有通过您才架起了西方的想象和现实的艺术感性之间的桥梁。一个作为中介者的墨西哥人……

帕斯：您知道，德国浪漫主义者接受了东方很大影响。弗雷德里克·施莱格尔是梵文经典的德文首译者；他在法国跟一位英国人亚历山大·汉密尔顿学会了梵文。后者是印度学的奠基者之一。歌德也深受印度教的影响。德国的伟大佛教传统是闻名遐迩的：叔本华、瓦格纳、尼采。就我而言，我一开始就对日本感兴趣。日本美学没有到达欧洲，却是通过法国在墨西哥引起人们很大兴趣。有位曾在日本居住并写过俳句的墨西哥诗人：何塞·胡安·达布拉达。他在日本没多久，不过几个月时间，但是此后一生中他一直迷恋日本文化。他还第一次用西班牙语写过一本有关安藤广重的书，还写了一首有关葛饰北斋的很美的诗。我对日本诗歌的第一兴趣应归功于他……我在日本传统中首先发现的是集中的思想，其次是未结束、不完善的观念。总有东西在外，一切还未完全结束……这些都是日本文明中我特感兴趣的。

山口：在能剧的音乐中，两个音符间的停顿与外在空间的幽暗交融，这在很多时候比由音符组成的旋律本身更重要。

帕斯：太迷人了！

山口：您说的“集中”，是指酝酿灵感吗？

帕斯：不不！集中首先是非常物质的。一首日本诗用寥寥无几的元素道出多而紧凑的意思。这使我感兴趣，因为它恰恰与乐于扩充篇幅的拉丁传统相反，尤其是西班牙语传统。日本诗是经济学的一课。印度也是很夸张的：他们写一首两千行的诗，日本人也许用一个惊叹号就处理了……另

外，日本诗在一行诗中集中了丰富的意义多元。满载含义。最后，是有关未竟的思想。我首先在巴蕉随后在其他的诗人和画家身上发现了这一点。唐纳德·基恩说日本美学把玩的是未竟和轻度不完美的观念。这就像时间对人类事业所作的证明——本真性的证明……您也说到了音乐中间的停顿……没有什么是完全结束的，我们总是应该把什么留待补充归结。生活就是这样的……这对我来说意味深长。

山口：在中世纪美学中，未说的常常比说出的更为重要。

帕斯：正是如此。诗人不和盘托出而把机会留给读者去完成他的诗。

山口：那么，按照日本传统，也许我们就此搁下没完没了的话头更好……

日文——>西班牙文翻译：奥斯卡·蒙特斯日文首版见《海洋》杂志1978年3月第3号第10卷278—292页，《东方·意象·爱神》西班牙文版出自《一加一》报星期六副刊，1978年5月13日第26号2—6页，《东方注视下的奥克塔维奥·帕斯》。

戴永沪 译

诗歌是神圣之源

费尔南多·萨瓦特尔

“荣誉一直是一种对现实的简化，有时是腐化。没有任何名人不曾被他的荣誉中伤过。”这一立论是博尔赫斯一篇鲜为人知的文章——《对尼采的某些看法》的开头——它尤其适用于奥克塔维奥·帕斯。这位墨西哥诗人是崇拜的牺牲品。这种崇拜导致了而且也可能会庄重地断送他作为本国文化中坚力量的优越地位。今天，杀死或吞掉帕斯爸爸已成为墨西哥青年知识分子的开笔仪式：为什么不愉悦地品味这长久的，无处不在的文化遗产的精到之处呢？它是超现实主义的，威力巨大，庄严隆重，持怀疑主义观念，既值得讨论又是必不可少的……。它是一种体系，没有它，对时兴于世的诸多体系的批评就无法实现或毫无结果。一个深为大众熟悉的人，高高在上又常受惊扰，他的形象中过于明显地浓缩了孤军奋战的反对者的高尚病癖和官方枢密顾问的病癖般的美德。人们以其身后的原因指责他做了叛徒，而且从其根源上讲，这些原因正是由他而起。人们监督他，苛求他，对他谩骂攻击：如今在墨西哥，写作、思考、创作总要以这样或那样的方式意味着与奥克塔维奥·帕斯对阵。

帕斯刚问世的一本书收入了他近十年来发表的政论文章。他以他那众所周知的命题本领将该书命名为《仁慈的妖魔》，并就此形成了他的思想核心：“无论我们对当代资本主义下何种

定义，国家的性质问题是我们时代的中心问题。(…)奇迹、罪行、奇观和灾难的创造者，国家——既非无产阶级的也非资产阶级的——曾经是而且仍然是我们这个世纪的角色。它的现实包罗万象，以至于不像现实了：它无处不在，却又没有面孔。我们不知道它是什么，它是谁。就像最初几个世纪的佛教徒，只能通过与其相反的属性来表现自然神灵那样，我们也只能通过国家的巨大毁灭力来认识它。它是毫无偏幸的：它不是一种形象，而是一种驾驭力，是非人格的。”这几页文字借引一篇亘世不古的，直接承袭了卓越的阿尔丰索·雷耶斯①的文章，提出了一些与当代令人忧虑的政治有交点的问题，关于官僚主义及其蔓延滋生的问题，国家暴力与反抗者的恐怖主义，信条与批评，古拉格和持不同政见者，贫穷、狂傲，时常还提到知识分子在宪政体系下的荒谬处境及诸多体制的作用；但是也谈及了——当然谈得很好——色情主义和烹饪术，身体的真实情况及文化的隐根，自由下的艺术和作为自由的艺术、墨西哥的特性……

作为文论家的整个奥克塔维奥·帕斯都归结于这几页纸中，其中固有些轻率之辞，简直接近于对高尚文风的轻薄，也由光焰夺目、不可超越的对现代性实质的透思所弥补。人们带着惊奇和紧张读着这本书，在对显见之理的信服和一种警醒的智慧游戏激发的热情之间犹疑不决。也许我们都梦想有一个帕斯，他被解析，超出了我们对普遍与特殊辩证法的关切这种隐秘的热情所要求的……也许我们都应该感谢他依然沉着地保持自我，因为他的主题无疑就是我们的。“如果不是形而上学而是历史给人下定义的话，那么就应该在我们的思考中心取消存在这个词，代之以‘在其间’一词，人在天地间，在水火间，在

①阿尔丰索·雷耶斯：(1889—1959)墨西哥批评家、诗人、外交官。

动植物间；在时间的中心，在过去与未来之间，在他的神话与行动之间。所有这些话都可缩减为一句：人在人间。”

萨瓦特尔：帕斯，您在《孤独的迷宫》一书的开头引用了胡安·德·麦雷那关于存在的复杂性的论述。在《弓与琴》中写道：“人的差别与其说存在于话语的实体当中不如说存在于不得不成为他物的可能性中。您确认诗歌的声音为异种声音，色情性质为异物和相抵触，等等。我对这种观点很感兴趣，因为我也认为人是不同的，不相认同的，并且抵制会使其成为物的认同的要求。关于这一点您能对我谈一谈吗？

帕斯：您看，这个题目可以用不同的方式来分析。最传统的方法是我们从海德格尔那里得来的：既然人一直是暂时性的，他就一直在超越，一直走在他自己的前面。然而也可能有另外一些立论，例如推翻了认为我们不认识自己的古希腊观点的那种见解。我们不认识自己是因为我们并不拥有唯一和稳定的身份。一个人对于他自己是陌生的，因为在他身上潜伏着他不了解的人格。弗洛伊德心理分析也同出此辙。我们每个人身上都有许多陌生者：我们的身体，我们的梦中人或在某个时刻突然迸发出来的东西，如爱情，谈话、热情……身份并不存在或隐藏起来，它是黑暗的。我认为人的本质之一就是在世界或在自己面前感到生疏。人在认出自己与所在的森林不同，与岩石、动物不同的时候才认识自身……这种生疏促使他构想了与他物的认同，或者相反，使他更绝对地与自然界分立。当人征服了他的人格的时候，他就体验到了一种类似非人类的忧虑品性，并愿意成为石头、星星、植物或动物。这在原始人当中是很明显的。

萨瓦特尔：那么创造性的想象力和一般想象力在人类反认同和

相异化的忙乱中起什么作用呢？

帕斯：是这样，一方面——在这方面没有人说得比康德更好了——想象是将认识对象设计并定位的一种能力。不过当我们设计和定位认识对象时，——因为这就是卓越的想象力的作用，我们确实还做了别的事情：我们改变了自己也改变了认识对象。我认为不存在与此功能不同的单独的诗歌想象力。正如超现实主义者们清楚地看到的那样，所有的人都能创造形象并与之认同，这对所有的人来说都是绝对平常的事。诗人就是那种能够将形象——我们极为陌生的形象——通过词语机制固定下来的人。

萨瓦特尔：简练地说：您认为什么是诗歌的力量呢？什么是它的薄弱之处？

帕斯：我认为诗歌的力量在于它能用词语固定形象，它的弱点在于词语是脆弱的，能被时间吞噬，屈从于历史变故。

萨瓦特尔：从象征，从作为想象的主要成果的象征意义看诗意，就把我们带入另一个广阔的象征天地、神圣的天地。我认为神圣者是第一次象征性大裂变，从中产生了所有其他的东西，包括诗歌……

帕斯：哦，正相反！这一点我不能同意您的看法。我认为根基在于想象力，神圣宗教也是想象力的一个作用。只有极不敏感的人才会读《圣经》或《吠陀经》而不受感染，然而不需要在宗教的内涵中创作这些书。它们的情感首先是诗意的。

萨瓦特尔：但是《圣经》或《吠陀经》一开始并没有人信奉，至少从“信奉”的现代意义上说——后基督教——是这样，它是在该词最贬义的意义中，这是一种意识形态意义。

帕斯：没错！

萨瓦特尔：……诗歌的抒情——植根于想象（或更确切地说是幻想）——是与神圣体的最真切的联系。

帕斯：我认为诗歌是原始的体验。宗教的经验是附属于诗歌经验的。原始的经验是感到自身的陌生，他属。给显现出他物的空白命名：这就是诗歌，这就是宗教的起源。正如海德格尔所言：宗教是对原始经验的阐释。

萨瓦特尔：好。我们再来进一步谈谈神圣的主题，现在把它与现代性质直接联系起来。几年之前——几十年前——神圣宗教曾在您尤为熟悉的知识界有过一次复兴。那是作为违反、打乱禁果与色情纵欲的神圣宗教的复兴。是那些超现实主义者，与巴泰伊①相悖逆的颂诗式的读神行为，倒置的圣徒，被萨德和洛特雷阿蒙修正的新的趣意。

帕斯：又是的。布勒东称之为"神圣的反宗教"。这里有一个很奇特的矛盾。例如巴泰伊的情况，如果有某种对于宗教的严苛而深入的批评的话，那就是他的，但他是从极富宗教色彩的立场出发的。

萨瓦特尔：那是一次浪漫色彩浓郁的复兴，比如说最应该关注它与马里奥·普拉斯关于肉体、死亡和浪漫想象中的魔鬼的论文受到严厉指责的关系。这是一本微妙的书，它从这一视角探讨了萨德、史文明②和其他人。

帕斯：这是绝对浪漫的东西，毫无疑问！

萨瓦特尔：这种浪漫主义中有可能存在一些像朋克那样的挑衅与邪恶表现，但最令人惊奇的是我们参与神圣宗教的苍白的复兴——这是一种提法，参与了一种新体系宗教的萌生：这一情况就像伊朗的毛拉以麦赫迪和传统的名义推翻了国

①巴泰伊（1872—1922），法国作家。

②史文明（1837—1909），英国诗人、批评家。

王，或教皇驾临墨西哥广有成效一样。某些最近问世的哲学作品也表现了这一点，如雅姆贝和拉尔德卢的“天使”，以阐释的方式夸耀反萨特主义并维护了基督教会的圣父们有限的回旋余地，尽管它是以诺斯替教派的和异端的方式被阅读的……我认为对神圣的兴趣的更新是与以前的更新截然相反的符号更新，对吗？

帕斯： 实际上确实是差异很大的象征符。您提到的神圣的第一种变化，违背常规，从根本上是德国和英国的浪漫主义的继承者，这一运动将浪漫主义潮流推向极端并很快站到了革命一边，试图涉入革命立场方面，我说它不是一种虔诚修道，但确实是某种神圣观。它想以此来掩盖革命思想的根本不足，因为我们谈过人的他属性只有通过神圣的诗意观才能创造性地成为整体，对这种神圣是从宗教之外的意义去理解的。马克思主义与超现实主义或巴泰伊在此类立场上相冲突，恰恰是因为它里面包含有过多的教权成分，官僚教会，因而无法接受神圣的此种存在。现在，你对我谈到了另一种回归，宗教对其古典形式的回归，这是完全不同的事。我认为它来自理性主义不可穿越的思维结构的存在。这是所有社会里都存在的。拿墨西哥天主教来说，它的纯洁性缘自它几乎不是天主教，如同一些欧洲民间基督教形式，它是异教成分的混合体，就是说是哥伦布之前的宗教与基督教的混合体。所有这些古老的形式，由来已久的大众化信仰都在理性主义受挫之时复苏了。

萨瓦特尔： 最近我看到D·H劳伦斯的小说《羽蛇》再版了。这令我想到其中有某些讽刺意味：再生的盖察夸特尔，它的形象本应在独特的神圣的热情中与墨西哥人结合，抵制毫无生机的现代机械主义，劳伦斯想象这一小说梦幻主要是反基督教的，它现在问世，却恰恰采用了可想象的最正

统最天主教的形式出现：是白人的教皇远渡重洋来激发大众的热情！

帕斯：劳伦斯同时悉察了墨西哥前哥伦布时期和基督教时期的信教问题。因为劳伦斯有过一场个人间的论战，反对犹太基督教，反对工业文明，反对他称为“白色文明”的东西，他利用墨西哥盖察夸特尔的神话向所有这一切发起攻击。小说的真正主角是爱尔兰人凯特，不是哪个墨西哥人；这位凯特是劳伦斯赋予母性的形象，也是劳伦斯本人，被那个红皮肤人掌握并迷惑的白人男子。

萨瓦特尔：最具有冲突性的地方是劳伦斯提出的根植于人民和土地中的宗教典型，从词语的误义上说，比现行的大众化基督教更抽象化和知识化。那些真正的天主教徒与披着劳伦斯衣羽的新教徒相比更是异教徒！……

帕斯：您看，这部小说最美之处，无疑是献给盖察尔夸特尔和维齐罗波施特里的诗。而这些诗歌是从劳伦斯读过的英译纳瓦语诗歌和他青年时代听到的新教徒的圣歌中脱胎的。

萨瓦特尔：您一直对哈维尔·比亚乌鲁蒂亚[①]或E·M·西奥兰[②]这样有怀疑和破坏意识的作家感兴趣，但是西奥兰却针对St—J·珀斯说诗人的作用主要是肯定性的，哪怕在看似否定的时候。我们或许可以这样反论思想家，他们的作用是否定性的，即使在趋向于肯定的时候……您有些诗歌表面看毫无肯定之意（我想起在我评论西奥兰的文集末尾收入的一篇杂文）那么您如何看待诗歌的被视为肯定性的本质呢？

帕斯：我要对您说诗歌是庆典，而现在庆典可以伴随着或转变

---

①哈维尔·比亚乌鲁蒂亚（1903—1950），墨西哥诗人。

②E·M·西奥兰，具有世界影响的罗马尼亚现代诗人。

成诅咒。但丁就是这样，他既赞美又诅咒。甚至当诗歌生发于怀疑的时候，比如大部分现代诗歌，诗化的怀疑也转化为肯定的结果。这来自形式，来自形式的完美化，它对戈罗斯蒂萨① 或比亚乌鲁蒂这样的诗人以及西奥兰或瓦莱里的诗歌维度同样有效。形式的完美化将怀疑转化为对死亡的庆典。瓦莱里的诗歌像美丽的坟墓一样，而且有它自己的快感…

萨瓦特尔：诗歌基本上是肯定性的，这种见解使我感兴趣的地方是它与无意识密切相联，后者按弗洛伊德的观点，并不含有任何否定性质。否定总是来自意识系统。因此诗歌更直接地与无意识相联系。

帕斯：当然，而且这使我想起弗洛伊德解释人们为什么兴高彩烈地，至少是心甘情愿地去打仗。是因为在无意识中，所有的人都是永生的。我常常重复这种体验，您可能也有过：在梦里我天天和死者们谈话，那里没有死者。无意识不接受死亡。

萨瓦特尔：有一天我听您说除了大诗人伊夫·博内伏瓦，实际上法国诗坛没有什么伟大人物令您感兴趣。但是请告诉我：您对当代诗歌有何钟爱？

帕斯：这可是您提的最难的问题。在某个时期，人们喜爱过去的东西，经常去重读它。今天我就正在重读维克多·雨果。我对他的认识曾经有误，他是位不平凡的诗人。

萨瓦特尔：《撒旦的末日》和《上帝》是鲜为人知的诗歌，但的确美妙绝伦。

帕斯：是啊。有时会出现某种喜剧性的时刻，但总体上不凡。我害怕我们现在生活在诗歌的昏聩时刻。在西班牙，二七

---

①戈罗斯蒂萨（1901—1973），墨西哥诗人。

年一代的诗人们因为具有敏锐的听觉加之其他因素而身手不凡，这一点已经渐渐被丢掉了。在我看来，聂鲁达的局限之一就在于他虽是具有伟大的视觉感受力的诗人，却没有听觉力。目前我对美国诗歌很感兴趣，它并未得到它本应得到的认识。这里有一位几乎不为人知的伟大的女诗人：伊丽莎白·毕晓普。伊丽莎白的诗可以听到……

萨瓦特尔：您写过一篇关于列维—施特劳斯的精彩文章，其中指出了他在理论领域的一些暗示，它们当时尚不明确，而今天已经广为人议论了。您们在《回归》上发表了列维—施特劳斯的学生和批评者，后来失踪的人类学家，皮埃尔·克拉斯特的一篇著述。您对他的关于不稳定社会的学说有什么见解？他坚持认为国家不是原始公社发展的顶点，也不是经济力量强大的阶级保持自身特权的武器，而是一种与生命形式相同的死亡，是人剥削人的起源。

帕斯：公允地说，应该承认另外一些人类学家——列维—施特劳斯本人也与之相去不远——在克拉斯特之前的，曾认为用于无国体社会的那种"经济匮乏"观念是极不充实的，而且很可能新石器时代之前的人比后来的我们生活得更快乐，更富足。在新石器时代结束的某种东西可能比那时开始的东西要幸福得多……但皮埃尔·克拉斯特有意识地将他的见解与当代意识形态结合起来，着眼于论战。我认为他对马克思主义人类学及其经济观的批评十分精彩。他对列维—施特劳斯的批评也有道理：交换本身不是一个结局；原始人是在某种联盟系统中交换女人和财产的。交换的目的是要保持或延续这种联盟。为什么？因为联盟系统深基于原始社会的基本行为：战争。这样，暴力就成为首要问题。国家是作为解决原始人类永久的战争状态的方法而诞生的。

萨瓦特尔：我认为宁可将战争制度化，深入化，也不要在把战争变为威胁和约束时，将它转而针对公众内部。您不认为蛮荒武士比如今中产阶级市民更和平吗？后者无力对付一只苍蝇却残暴地对待他人，对待他的工作、他的爱人和他自己。

帕斯：对，当然，这是因为国家并未消除战争。在文明社会中，战争仍是一个持久事件。但克拉斯特终究没有为我们发现什么是暴力。交换神话、女人、财产、暴力……然后是什么？背后是什么？……

萨瓦特尔：也许是承认。

帕斯：您说的可能有理。不过，面对现在这种形势以及它的威胁，我们不妨采用一点审度我们文明价值和信仰的怀疑主义批评。一种针对现代的思想，就象古代东方的佛教思想……

孙海清　译

写 与 说

（在大学的对话）

非常感谢。你们的热情款待很使我感动。我不准备作演讲，只限于朗诵、评论我的一些与今天的座谈话题——文学经验有密切关系的诗作。

文学经验一说有好几层意思。最直接的意思也许是指一个读者阅读一部文学作品时的感想和经历，或者是：有关文学的经验。这不是我们今天上午感兴趣的。另一层意思是指艺术在生活中的影响。王尔德的思想——艺术激发生活，生活模仿艺术，描述了一个历史的现象。还有一个奇怪的例子：即过去文学中的疾病。忧郁症，那种孤独者和乖张内向者的病症，是18世纪贵族式的精神痛楚，而肺结核是19世纪浪漫主义的疾病。这一层意思也不是我们今天所感兴趣的。我们要说的是另一层更具体而独特的意思，那就是生活和经历在文学中的转化。我们想知道，什么是写小说、诗歌、虚构故事，为了表达我们的感情、思想，我们怎样又以何种方式使用语言；情感、情绪、行为、思想这一切又是怎样转变为小说和诗歌的。文学经验是指生活经历向文学转化。这一转化是创造。文学经验是创造用词语写成的作品的经验。

是创造还是生产？谈论文学生产现在很是时髦。我觉得这里有一个混淆。创造是生产的一种特殊形式，或者说是它的一种不规则形式更好。在鞋子或者种子的生产中，没有一种彻底

改变其生产过程的无法预计的因素，即想象力的介入。大自然生产树的时候，所有的桉树都相似，鞋匠生产鞋子，所有的鞋子也是一个面孔。生产是一种产生成系列成套数的物体的活动。相反，所谓的文学生产是使每一个客体都变成唯一的实体活动。把系列中的客体化为唯一的典范的因素是想象力。一具犁不仅与另一具犁相似，而且我们对孤立的一具犁不感兴趣：我们对一堆犁感兴趣。一辆汽车是无法想象的；为了真实的存在，必须是许多辆汽车。但是，《奥德赛》是唯一的，《堂吉诃德》是唯一的，鲁文·达里奥的诗是不可重复的。此外，还有一个差异。在生产领域中，每一次变化都是一次替代：原始的犁被另一种由牲口拉的犁替代，而后者又被拖拉机取代；马和驴作为交通工具分别被马车、大客车、铁路、飞机和轿车取代……相反，《伊尼德》不能代替《伊利亚特》，《神曲》也不能代替《伊尼德》。任何一部艺术品都不能取代它以前的作品。我们不能以米盖尔·安格尔替换提香，也不能以库尔贝来换莫奈。于是，与生产不同，文学创造在于创作独一无二的、不能重复的、不可替代的语言作品。

我们处身的宇宙被书写的符号所浸透——尽管有麦克卢安那些轻率的预言——今天之创作文学作品，主要意味着把它们写出来。那么，写是什么呢？如何写？这两个问题是我们称之为文学经验的核心。自文艺复兴以来，这两个问题持续地出现在现代文学中。相反，在古代文学里面，作家们很少反思写作这一行为。对于什么是诗什么是创造的追问是哲学家而非作家的事情。柏拉图讲到了灵感，亚里斯多德给我们留下了一本诗学专著，郎吉弩斯（或者任何一个他那本书的作者）试图给崇高下一个定义。但是很少有作家——当然，贺拉斯是一个很突出的例外——像现代人那样频繁、热烈而又细致地论及写作行为。说现代性的特征之一是对写作的追问这句话并非冒失。现代

作家，在书写的时刻意识到自己在写作于是停顿下来并问“我在干些什么呀？”这种情形是绝对地现代的，也出现在其他的艺术中。反思目光的侵入，反映和批评意识这双重行为对写作的打断，是组成现代性的要点之一。

现在说说我自己的情况。有关作者的议题是无穷地循环的。当他写作时，他思考着正写下的话并自问“我在干什么？”自答“我在写作”，反过来又自问“我写什么？”作家的自我提问是没有答案的。或者说答案是一个同义反复。然而，这一荒唐的提问却屡屡在我的散文和诗歌中出现。我写下“我在写什么呢？”，然后自答我写下了“我在写什么呢？“这句话。”更为痛苦的是问“我写的这些是谁写的？谁在我身上写？或者谁在为我写？写的人和看他写的人是同一个人吗？”作家体验到自己的双重性和分裂性。

古代并非不知这一经验，一些哲学家把诗歌创作想象为诗人和一种异力的合作。那种异力叫什么呢？柏拉图以为是神魔。也有说法认为它是古代文人们的神秘助手缪斯，犹如那位激发罗马作家努曼·庞比利奥（Numa Pompilio）灵感的有名的仙女爱嘉利娅（Egeria）。随后，人们又相信灵魂，比如卡瓦尔康蒂（Cavalcanti）和但丁所说的奇异的 Espiritelli（幽灵），或者康涅利奥·阿格利帕（Cornelio Agrippa）的“幻想的精灵”。有时候，赐灵者——尤其在巫术中——就是魔鬼本身。传统对于异己意志的存在一直记忆犹新。浪漫主义者称之为灵感，弗洛伊德认为它来自无意识。于是，灵感论自有神秘之处，有时候是神学上的，有时候是哲学的和心理学的。大部分的现代文学都是对灵感之谜的探索。

这个主题是我的一本书《弓与琴》的核心。在那本书中，我解释有两类诗人：一类是相信预计、意志和劳动的诗人；另一类诗人相信创造的自发性，也即灵感。当然，这是两种理想

的类型，你们会看到，实际上每位诗人都兼此两者于一身：

困伏在案桌之上，目光呆滞而空洞，那个不—相—信—灵—感—的—诗人已按事先设定的计划写完了第一节诗。没有一个字是偶然写下的。每个韵脚，每个意象都严格地合乎格律和定规，具有一种几何游戏的优雅和飘逸。可是，还少一个字才能凑成最后一个十一音节诗句。诗人摊开字典寻觅这不驯的韵脚。一无所获。他吸上一口烟，起身、坐下、又站起来。什么也没有：只有空虚和贫瘠乏力。突然，韵脚飘然而至。不是他所盼望的，而是另一个——总是另一个，只好以未曾预料的或许与原定计划相反的方法来结束这一节诗了。怎样解释这种奇怪的合作呢？诗人在兴奋中灵光一闪，并有那么一瞬间出离自身。这种说法是不够的。无物无从由来。那个词曾经在哪里呢？特别是，诗歌的灵光一闪是如何发生在我们身上的呢？

类似的事情也发生在相反的情形中。孤身置于永不衰竭的迷狂之流中，对于外部世界闭起双眼，诗人不停地挥写。起初，句子不是提前到来就是迟迟不至，但是渐渐地，挥写的手和思想的节奏合拍了。想和说水乳交融，二者之间不再有距离。诗人已意识不到自己正在实现的行动，既不知道是否在写作，也不知写的是什么。一切都愉快地流出，直到突然被中断为止：有一个词——或者词的反面：沉默——挡住了去路。诗人几次三番地试图以某种方式避免，绕开这一障碍，并继续写作。无济于事：道路都终止于同一堵墙壁下。泉流不再喷涌。诗人重读了刚写下的东西，并不无惊奇地证实了这乱如丝麻的文本正具有隐秘的内聚力。诗作在语调、节奏、温度上具有不可否认的统一性。它是一个整体，或者是构成整体的光芒未消的鲜活片断。但是，诗的统一性并非一种物理的或物质的秩

序；语调、温度、节奏、意象的统一是因为一首诗已是一件完整的作品。而作品，整个作品，都是意志力按既定计划转化并降服原材料的结果。在那个几乎没有批评意识加入的文本的写作中，有些词语相互重复，意象按一定趋向引生另外更多的意象，句子仿佛张开手臂要拥抱一个不可企及的词语。诗歌流动着、前进着：而这一流动使它有了统一性。那么好，流动并不只意味着流走，而是朝向某种事物：布满词语并把词语向前抛进的张力就是一个朝向遭遇的过程。众多的词语寻求某个赋予整个过程以意义，并使它们的运动借以确定的词语。整首诗在那最后一个词面前被照亮。一首诗是向那个未被说出或几乎无法言传的词语的一种指向。总之，像所有其他的作品一样，诗歌的统一性是通过方向或者意义而显现的。但是，在一首诗迂回曲折的行进中，谁在其中刻下了意义的痕迹呢？

在思想型诗人中，我们遇到另一种同样神秘的合作，另一种并非唤之即出的声音。在浪漫主义诗人中，我们发现一种并不更易于解释的意志的呈现，它使迷狂中有一种全然的和谐，冥冥中有一种深思熟虑的驾驭。它屡屡表现出来的东西只能暂时地叫作“异己意志的闯入”，尽管这不太准确。但是，我们为之定名的这种东西明显地与所谓意志的现象几乎没有关系。也许，它是某种比意志更为古老或者是意志所依仗的东西。实际上，意志这个词在其一般意义上具有那种设定计划并使我们的行动服从某种实现之目标的功能。我们这里关注的意志不隐含反思、计算或预见等等，它先于所有的智性行为并在创造的同一时刻显现。这种意志的真名应叫什么？它真是属于我们自己的吗？

《弓与琴》是为回答有关灵感问题的一次努力。灵感就是文学经验本身。像所有的人一样，我的答案也是暂时性的。诗

人们对这个问题的真正回答就在他们的诗作而不在费力的思索中。为此，我还是来读一些文本，包括诗和散文诗。在这些作品中，我自问在写作这一行为中我是怎样又是为什么写作的。我们先来看一些短小的散文诗。它们是一本叫作《诗人的劳作》的集子中的一部分。这一标题是反讽的：诗人的劳作在于倾听语言和灵感的内在性工作。这项工作并不令人愉快，因为在这一过程中，我们处身于人人深藏不露的深渊。处身于我们的阴暗面：

所有的人都离屋走了。大致十一点光景，我发现自己已抽掉了最后一支烟。我不愿到风中受冻，为此翻遍了每个角落，没找到一盒香烟。除了披上大衣走下楼梯（我住在六层楼），我别无他法。大街——一条两旁林立着光秃秃的栗树和灰石高楼的美丽的街——此时也一片荒凉。我顶着寒风和淡黄色的雾霭走出了大约三百米路，却发现商店大门紧闭。我的脚步移向就近的一个咖啡馆，那里肯定要暖和一些，有音乐。特别是有各种牌子的香烟，这正是我出门的目的。我又走过了两条街，浑身直哆嗦，突然间，我觉得——不，根本没感觉到：那个词飞快地闪过。这出乎意外的遭遇使我一刹那间动弹不得。这一刹那使它足以再次遁入黑夜。我振作精神，抓住了它飘忽的发端。我绝望地扯住那些无限地伸展的思绪，那些在影影绰绰的夜景中无可奈何地远去的电线，声音上升、变细、拉长、拉长……我孑然立于街的中央，冻得青紫的双手握着一根红色的羽毛。

我反对解释，但我觉得在这一情形中，我们面对的就是我所称的“灵光一闪”：词语不待我们呼唤就自我呈现出来，当我们想抓住它时，却消影匿迹了，不过留下一道反光——冻得发紫的双手间的那根羽毛。

诗人形单影只地写作，但是有一个时刻他发现某个人或者

是某种东西加入了他的行动——或者是与之作梗：

我在昏暗中伏案挥写，手中之管紧按着近乎有生命的桌面，它呻吟着，也许想起它生长的森林了。黑色的墨水张开巨翅。灯光骤亮，在我写下的字上铺了一层碎玻璃。光线一个锋利的碎片划破了我的右手。我用不断生长阴影的受伤的手继续挥写。夜色潜入房中，对面墙上的石头不断地向前拱嘴，空中仿佛有巨大的鼓皮挡在笔和纸中间。哎，再有一个简单的单音节词就足以让世界欢呼雀跃！但是，那个夜晚已没有地方可多容一个词了。

有时候，诗人回到内心寻找"灵光一闪"：

它徘徊、若有所思、走近、远去、又蹑手蹑脚地回来，我张开手，它就消失：是一个"词"。我只能辨认出它高傲的羽冠：Cri。是Cristo，Cristod，Crimen，Crimea，Critica，Criistina呢，还是Criterio？一叶小舟从我额头起航，上有一人手执长矛。这轻纤的小船在我太阳穴的黑色血液中飞快地破浪前行，激起层层波涛。它向内心驶去。那位猎手——渔夫察看着乌云翻滚的海天，感到了威胁；他敏锐的目光紧盯着敌意的泡沫，耳朵和鼻子处于警觉之中。黑暗中不时闪出一丝活跃的光芒，也有海鸟拍起一阵绿色的带鳞的翅膀。这是霎那间闯入空中的Cri，它一呼吸便重新没入深海中。猎人吹响胸前的号角，但是，悲怆的声音消散在荒凉的水面，这寥廓而苦涩的水面空无一人。离开那布满碎石的海滩已很遥远，同伴们光线昏黄的草舍更是远不可及。那Cri还在不时地隐现，但见它不祥地拍闪着鱼鳍。困惑的船夫跟着它不断地进入内心。

在思想之海上荡桨就是太阳穴里血液的敲击，也是笔吸墨水的咕咕声。文学经验并不崇高；或者说它崇高因为它也是微

不足道的更好。这一喜剧性使它摆脱了虚伪的崇高，也使它免去了并不稍假的卑贱。

下面我朗诵一首长诗《河流》中的一个片断，那些不可名状的力量间的合作以阻力和劫掠在诗中出现：

在诗的中途总有巨大的无助向我袭来，
　　一切弃我而去，
我身边无人相随，甚至再没有那双眼睛，
　　从身后注视我写下的东西，
前前后后一无所有，笔端变得不驯，无始无终，
　　也没有墙壁可供纵身一跳；
诗中一片荒原，该说的没有说出，
　　没说的无法说出，
高塔、废弃的花坛、巴比伦、黑盐的海洋，
　　一个目盲的王国，
　　　　　　　　不，
我止步，我沉默，我瞑目，直到眼睫中抽出
　　一枝麦穗，喷出一股太阳的喷泉，
字母表在梦幻之风下悠悠飘荡，一波激起千浪，
　　千浪冲溃堤坝，
我久久等待，直到纸上布满星光，直到
　　诗歌成为首尾相连的词语之林，
　　　　　　　　　　　　　　　　不，
我无可诉说，谁也无可诉说，只有，
　　鲜血，没有谁，也没有什么，
除了血中血的来回，除了在字上写字，
　　除了在诗歌中部重复同一句话，

时间的音节、断裂的字母、点滴的墨水，血液
　　血液来来去去，携我同行并且一言不发，
城市在它的血液里走动，欲言又止，
　　时间欲言又止，夜晚欲言又止，
一个人通宵达旦，他只想说一句话，最后一句，
　　他最后的话语布满嶙峋的石块，
我竖起耳朵，我想听，我想重复
　　城市随波逐流的话语，
碎石之夜，它们在我的额头小心地互相寻觅，
　　水流整夜激撞着石头，
词语激撞夜晚，夜晚激撞夜晚，一无所有，
　　什么也不能照亮这暗淡无光的搏斗，
武器相碰也撞不出石头的一丝闪电，
　　划不出黑夜的一丝火星，无人息乎
这是不朽者之间的垂死搏斗，
　　　　　　　　　　　　　　不，
转身向后，血液之河不再前进，墨水之河，
溯流而行，而夜晚回归自身
　　剖示内心
水露出心脏，一串溺毙的镜子，
时间自合，它的伤口是一道无形的伤痕，
世界的皮肤上一道近乎纤细的线，
词语卸下武器，也许，
　　诗歌是一个互相交织的单词
也许心灵是大火后的平原，胸腔
　　是石化的海洋上的月亮，不再反光，
只有辽阔的引申，空间靠在自己的身体上，
　　张开巨大的翅膀

也许一切就像石头中溅迸出又熄灭的火焰，
　　石头，它有透明的内脏，
坚硬的光芒早已在水晶中化为宁静的澄明。

河流曲折的回溯，折迭起风帆，收拾一路意象，
　　进入自己的内心。

我想这段诗已经足以说明问题。现在我要说明这同一经验的另一个方面：我们像看幻影戏一样，心中感到词语被赋予血肉之躯的那个时刻。词语确有生命，它把我们放逐。词语在对我们诉说，而不是我们把它说出：

说出的话

从布满字迹的书页上，
词语起身而立：
词语，
精致的石钟乳，
雕刻的廊柱，
一笔一划接二连三。
回声凝结在
坚硬如石的纸页里。

词语起身而立
洁白如纸
神采飞扬
它起步
走在长长的丝线上

从沉寂到呼叫
走在
语言严厉的刀锋上。
听觉：巢穴
或声音的迷宫。

说犹未说
说出的：那没说的
该如何诉说？
　　　　我说，我说，
或许那野兽就是敬神的少女。

一声呼叫
在一个熄灭的火山口：
在另一个星球中
该怎么说无动于衷？
被说的话，被
一正一反地说中，
一个傻瓜忧心忡忡
薄荷充斥他的脑中：
坟墓就是播种，
种子不是言不由衷。

听觉的迷宫
你说的话全失踪，
从沉寂到呼叫
是你双耳失聪。

你是无心不是没有良心

为了说话你要学会安静。

词语成了反光、荫翳和迷雾中的一堆破烂。“他者”一口仙气，景致全数逃逸：我们重新回到窗前桌旁纸上。于是我们体验到——几乎感觉到——自己的必朽性。文学的经验基本上就是这种对他者的经验；我们作为他者的经验，他人作为他者的经验。而最高的体验是对作为他者的女性的经验。但是，在所有这些经验中，还暗中搏动着另一个经验：知道我们在劫难逃的死亡体验。

真实

如果这白皙的灯光
是真的，这写字的手
是真的，那注视着文字的眼睛
是否也是真的？

逐字逐字地消散
我的话烟消云散。
我知道我活着
在括号中活着。

几年前我写过一首有关城市和我描写城市的诗。那首诗写于巴黎。在城市的意象中，我童年和青少年时期的意象也纷纷涌现。墨西哥城也写了。诗稍微长了一点，但是你们也许会对它感兴趣，因为诗中黄色有轨电车鱼贯其间的墨西哥城如今已经荡然无存。这么古老的事物也许反而使你们觉得新鲜。有轨电车驶离索加洛，布满城中的大街小巷：那时的墨西哥城交通

状况比现在好。我还提到了米克斯柯阿克，那时它是一个有菜园、花园和农庄的小镇，如今已是墨西哥城的郊区了。诗从巴黎开始，折回墨西哥城，最后返回诗人写作的案桌上。

天涯共此时

在木讷的屋宇和树丛之中
沿着微红色的夜
不是风
不是水中梦游者的脚步
不是海洋拾级而上
　　万籁俱寂
　　　　　　自然静憩
是阴影笼罩的城市
不停地寻觅，寻觅自己
迷失在自己空旷的体内
一无所获
　　　　甚至走不出自身。
我闭上眼睛，众多的车辆从眼前晃过
点燃、熄灭、点燃，
熄灭
　　我不知道他们去往哪里
我们都去死
　　　　　我们还知道别的什么呢？

一位老头坐在长椅里孤独地说话
我们的自言自语讲给谁听呢？
他忘记了过去

也触摸不到将来
他不知自己是谁
生活在黑夜中
为了听见自己而说话
木栅栏旁一对情侣紧紧拥抱
她笑着、问着
她的问题在空中上升并在高处打开
这一时刻天衣无缝
三枚叶子从一棵树上飘下
有人在街角吹出口哨
对面的屋子窗口发出灯光
自知还活着真是一件怪事！
走在人群中间
大声呼喊生之秘密
黎明中的索加洛不见人迹
只有我们的梦呓
和有轨电车
塔古瓦、塔古瓦扬、柯西米尔科．圣·安赫尔、
柯约阿卡
在比夜更辽阔的广场中
电车启动
在辽阔的时间中
将把我们送往
天涯海角
黑色电线
受电器直挺的电杆
指向石头的天空
溅出串串火星，吐着火舌

烈火穿透夜晚
鸟
飞行啾鸣飞行
在白蜡树斑驳的影子之间
从圣·佩德罗到米克斯柯阿克来回往返
在我们火光熊熊的头顶上，
黛绿的拱顶苍穹
大块湿润的寂静
在远远落后的电车里
我们高谈阔论
而电车，带着高塔倾倒的声音
轰隆隆地穿越过郊区。

我还活着，那么
我还将同样走在那些石子铺地的街上
从六月到九月水洼中积满泥浆
门厅高大的围墙沉睡的果园
只有不眠的葡萄串串
白紫白紫
吐着馥郁的花朵气息
难以触及
一片漆黑中
一盏奄奄一息的路灯
紧抵着坚硬的墙壁
狗吠不已
在黑暗中频频发问
没有谁来
风已经潜入树林

乌云千姿百态，堆积　消散　堆积
陷落的庙宇新兴的朝代
空中布满暗礁和灾难
　　　　　　　　　高居的海洋
高原上的云朵，另一个海洋又在哪里？

眼睛的良师
　　　　　云
沉默的建筑师
突然得无缘无故
那个词确实已经来到
　　　　　　　　　雪花石膏
未经呼唤的匀称的透明
你说
　　我要用她作曲，建造
声音的城堡
　　　　　可你一事无成
雪花石膏
　　　　　没有花香没有芬芳
没有精血的躯干
被切平的白色
　　　　　　嗓子　只有一副嗓子
一首无头无尾的歌

今天我活在世上没有怀念
夜在流动
　　　　城市在流动
我在流动的纸上书写

随着流淌的词语漂移
世界并不与我共生
也不会与我同亡。
　　　　　　　　我是
搏动之流中的一次心跳
二十年前巴斯孔塞洛斯就说
“献身哲学吧，
生命无为
　　　　抵制死亡”
而奥尔特加·依·加塞特
　　　　　　　　　　在罗讷河上的酒吧里说
“学会德语
好好思想吧
　　　　　把别的都忘掉！”

我写作不是为了打发时间
也不是为了使时间复活
写作是为了时间赐我生命和复活，
今天下午我站在桥上
看见太阳浸入滔滔江水，
一切还闪耀着光芒
塑像房屋柱廊还在燃烧
花园中娇柔的串串葡萄
光线凝成锭块
盛满阳光的清凉的器皿
杨树丛的枝叶光点闪闪
止水平坦
在所有的天宇下，所有燃烧的世界中

一滴水珠
　　　　一只眼
每一枚张开的瞳孔中
都有巨大的美的力量
悬置的现实
　　　　　在时间的胴体中
美身轻若无
　　　　　静谧的辉映
时间与美同一
　　　　　　光和水

支撑美的目光
目光中陶醉的时间
盈盈的世界
　　　　　如果人有重量
美又将怎样？
　　　　　　我一无所知
我知道什么是多余的
　　　　　　　　　不知道什么已经足够
无知像美一样艰难
总有一天我睁开眼睛会知道得更少，
也许时间不会过去
闪过的只是时间的众多意象。
时光不再倒流景象总会重归
今生中有过去和来世，
那无花果树将回到今夜
众多的夜晚也将返回今夜。

我写作同时听到河水的流动
不是今世的河流
是此中有彼的那条河
摇摆的时间和幻像，
百舌鸟停驻在灰色石头之上，
在三月的清光中
黑色的
澄明之核
并非预感到的奇迹
是感觉到的此在
只是此刻的呈现
仅仅是更为饱满的虚无
不是记忆
乌有的思想和欲望
不是同一些时刻，
另外的时刻
总是另一些时刻，两者同一
进入并把我们逐出自身
用我们的目光审视眼睛看不到的东西
时间中有另一种时间
寂静
没有时光没有重量没有阴翳
没有过去或将来
仅仅是活着
像那位长椅里的老人
永久的自我同一
我们永远也看不见，而
这就是澄明。

这首诗尽管有明显的缺陷，却是表达我所认为的文学经验的核心——时间的一次努力。文学经验只不过是那个奇异的元素显现的模式之一：时间本身在所有的变化中都是同一时间。时间的深处不会变化，那么它是否就是一种永居不移的透明呢？果真若此，我们所说的时间就是幻觉——我们自身也是幻觉的产物。

总之，要之，以一首三行的小诗来结束也许更好，那首诗恰好叫《写作》：

我描画着这些字母
如同白昼描画着它的形象
轻轻一吹不复回返。

对　话

问：当诗人自问到灵感问题，他是否已是哲学家而不再是诗人了呢？他的回答是哲学的还是诗的？

答：这一反思也许始于一位哲学家——柏拉图。然而，在古代城邦中，诗歌不是提问而是存在的庆典。称颂和怨叹。荷马是古代诗歌的典范。他在诗中唱的是特洛伊战争这段可憎的历史，但他对特洛伊人和希腊人都给予褒扬。荷马不是偏执一端的人：他赞美阿喀琉斯也赞美赫克托耳。另外，《伊利亚特》有一个独一无二的特点。这在无论哪一部古典著作甚至《圣经》中也是没有的：阿喀琉斯对普里阿摩斯的痛苦产生了怜悯之情。在但丁中出现了一种对现代精神来说也许更为不安的幻觉：但丁的世界不象荷马由英雄和凡人组成，而是由善人和恶人组成。但丁的道德训谕建立在一种本体论神学基础之上。但丁的某些篇章令人震惊

愤慨：例如他把他的老师布鲁内托·拉迪尼（Brunetto Latini）和他的亲密朋友古伊多·卡瓦尔康迪（Guido Cavalcanti）的父亲安排在地狱里。

但丁不作分析、怀疑而只作审判。怀疑和批判是从塞万提斯开始的，而且它作为作品的实质存在于作品之中而不在其外。现代小说的世界是一个真实和怪诞、崇高和滑稽的踌躇含混的世界。这是一种对世界、对文学的批判分析的观点。不论在荷马还是维吉尔那里我们都找不到类似的东西。但丁身上也没有。相反，批评不仅是小说中也是戏剧中常有的因素：哈姆雷特在古希腊悲剧中是不可想象的人物。从浪漫主义开始的现代抒情诗中不断呈现出这样一种追问的态度：什么是诗歌？灵感又是何物？不但是哲学家而且诗人们也一直提这个问题——就像现代诗人一样。荷尔德林、波德莱尔、马拉美、瓦莱里、艾略特、马查多、里尔克和本（Benn）等人都曾对此发问。有时诗人们在对诗歌的思考中借助哲学家的思想；有时候，哲学家也援引诗人和他们的反思。这是一种持续的互相穿透：诗与哲学既同源于一处，其频频相交也就不足为奇了。

问：灵感是一个诗人的基本素质吗？

答：没有灵感也就没有诗。什么叫灵感？我不知道。但我知道，正是那种东西使鲁文·达里奥的一行十一音节诗有别于贡戈拉，也有别于克维多。

问：您认为为了写好诗是否必须框定于一种文学语境之中？熟知里尔克、波德莱尔、聂鲁达、兰波和贺拉斯？

答：我不明白框定这个词是什么意思：只有画能被框定，人不能被框定。一个诗人应该生活，因为诗歌从生活中汲取营养。但是为了写出好诗光有有趣的生活是不够的。在列班多（Lepanto）曾有几百名战士，只有塞万提斯才写出了

《堂吉诃德》；许多人都在相爱，只有彼特拉克才写出了几首值得称道的十四行诗。诗歌是一种命运；也许有一种天生的素质让我们去写诗。但是，诗歌也是一种信仰。信仰什么？语言。诗人之道就是语言之道：忠于词语。诗人可以是一个醉汉，一个放浪者，或一个靠闲聊和朋友们救济的人；没有自我和良心。他之获拯救还是受惩罚，就诗人而言，要看他和语言的关系：爱情、友谊、崇敬、同志关系、自由、游戏、坚毅、礼仪等等，词语是诗人的情人和朋友，是他的父母、上帝、魔鬼、铁锤和枕头。也是他的敌人：他的镜子。

问：您诗歌的主旋律是什么？

答：我不知道。然而仔细想想，我觉得还是有一个经常回顾的主题：女人的主题。性爱尤其是爱情。这也许是我为之着迷的问题——他者和他性问题——的最激进和极端的形式。他者，就是我以外的，或者说是我的反面，我的另一股源泉。女人当然是反面，是男人的另一面。在女人中我同时看到宇宙的奇异和相似性。女人是独特的造化，是宇宙的相似性的表现……女人和性爱也意指时间性。时间是贯穿我的诗歌的另一个主题：时间是流逝的呢或者是久居不移的透明呢？或者我们看到的流逝是时间的意象？也许时间是一个无穷尽的此在，它静守不移，我们无法看见；我们看见的只是时间在其中表现出来的存在而已。

问：必须做些什么才配得上诗人的称号？

答：首先，什么也不须做。

问：难道记者们——他们既非哲学家也非诗人，就没有灵感吗？

答：每一个人，或此一时，或彼一时，在意想不到的某一天都会体验到意外之物的闯入，未呼即至的“灵光一闪”。诗

歌的特点是灵感在语言节奏中反映。记者的灵感，就像外科医生或者政治家的灵感，与诗人不尽相同。

问：奥克塔维奥·帕斯的写作目的是什么？是试图改变世界吗？

答：用一首诗或者一部小说来改造世界，那是多么狂妄！多么天真！作为一名作家，我能做的只是启迪现实之一端。

问：您认为谁是优秀的作家？

答：对这类问题我很反感。这只会招致傲慢和虚荣的回答。此外，在莎士比亚和荷马，但丁和索福克勒斯之间该如何选择？有时候我想，我们的文明中伟大的诗人是但丁（尽管这样把古希腊罗马和东方作家排除在外了），但是，当我刚一想起《神曲》中的若干篇章，我就不这样认为了：我不承认那种不朽。但丁的正义把我推倒在地，让我觉得不可理解。那个世界不是我的。也许与但丁相比，我更喜欢那些较小的诗人。他们的世界差可居住。我想到的是邓恩、龙沙、索尔·胡安娜、洛佩、布莱克、华兹华斯、内沃尔和阿波利奈尔。我想的是我的良师和若干同时代人。我想起普罗贝尔齐奥（Propercio），他生活的罗马时代惊人地现代，那时的高楼大厦和我们现在一样带有套房，里面的风流逸事就像和费茨杰拉德的小说中的一样。最后，胡安·拉蒙·希梅内斯准确地说过：每首诗都有它的时限、日限和期限。为此，一个青年人读但丁不会有益，必须成熟到一定程度方能读懂它。相反：读某些浪漫主义诗人就得趁年轻。

问：您是否认为哲学与文学表达无关？这可能吗？

答：哲学是思维之物，它靠思想；但是也靠说，为此，它必定和文学有关。然则哲学不是文学也不是诗。坦白地说：我最喜欢的哲学家是那些写得漂亮的。我要声明这里的漂亮

意指写得透明。康德令我惊叹但也令我疲倦。读康德就是屈身于一次烦人的长征：景致虽有可观，路途却是佶聱崎岖，漫无终止。黑格尔使我如坠云雾。他的凌乱、离题和缺乏幽默令人顿生厌恶。也许是报复心理吧，我非常喜欢叔本华，他曾对黑格尔冷嘲热讽。由于同一原因。（或者没有缘由）我喜欢休谟：他的作品是明晰、反讽、优雅的。优雅是指数学意义上的。

问：当代诗歌的复杂性有赖于我们所处的乱世，它是否是当代形势复杂性的产物？

答：当代诗歌之复杂并不因为世界的紊乱而是它的复杂。然而我要自问，当代诗歌是否比过去的诗歌更复杂。你们读读贡戈拉就会发现，他的诗歌真是不堪卒读。诗歌一直是难读。伟大的诗歌有清澈的形式是一种奇迹。部分谣曲和传统诗歌有过那种奇迹。但是，这些例子是后世望尘莫及的。我想说：它们是奇迹。

问：为什么语言从语言的毁灭中产生？

答：语言的毁灭暗含着作家自身的毁灭。语言是不能被摧毁的，但是我们使它回到反面，加以变化。播种首先要翻松土壤，然后埋下种子。

问：什么东西诱发写作？是否需要特殊的东西：一杯咖啡或者一支烟？

答：这正是我开头时问的：如果干干别的更好，我凭什么要写作呢？文学不是令人愉快的职业：它是需要耐心的累差事。此外，也意味着痛苦和牺牲。我是一个烟鬼，曾经认为不吸烟无法写作；几年前，一位医生发现我再这样抽烟，几个月后必死无疑。我说了：我要活下去，我不抽烟也不写作了。六个月没抽也没写。有一天，我坐下来写上了一页。现在我继续写着：写作的迫切已经强于抽烟了。

问：您为什么这么长时间与大学生群众疏远呢？

答：我没和他们疏远：他们没邀请我来。

问：如果文学的本质的确是时间，那么肯定地也包括空间的经验。您能否就文学中的空间体验略作解释？

答：这真是一个深刻而难回答的问题。空间在文学中显然是一个不亚于时间的核心因素。文学实在是语言的艺术，它呈现的形式也是语言的呈现形式：时间的持续。但是语言之流最终产生某种空间，像在现代物理学里一样，双方在生生不息中融而为一。如果在某种艺术中，时空的永久交通是具体可感的，那种艺术就是文学。用时间媒质——相继说出的词语，诗人构造空间，反过来，空间处于运动之中，仿佛像时间一样漂流。

在我们传统中的许多诗人那里，空间的概念是主要的。但丁的宇宙被微弱的时间之流所掀动。灵魂，除了炼狱中那些注定要经历剧变的灵魂，几乎处于一种不变的时间中，末日审判之后也就不再流动了。在但丁中，空间吸收了时间。在何塞法特的第二日，时间将死亡，只有空间，是可见的永恒之形式。汉诗中，时间也附属于空间，佛教中空的无上体验，对诗人王维来说就与取消了时间的空间有关。例如，"返景入深林，复照青苔上"，就是佛感悟空的类似现象。虚空的感悟和对空寂的感悟：地点已然荒芜，落日不复能见，佛既非生命亦非物质。

但是，谈谈我自己的经验也许更好。那首诗也是这次座谈的目的。1966年我写了《白》这首诗，空间在其中比时间更占主导地位。这是一首以三重类似性为基础的诗：女人、词语和世界。这三重因素处在永久的变通之中：女人转化成草地、河流或者山脉，水、土、气变为语言。每一元素也是对自身的否定。女人作为此在的出现，也包

含着自身的消失；词语在成为词语之前是静寂，然后回到静寂；现实世界也是它的非现实（或者是现实的反面？）诗有头有尾：时光流逝。但是《白》是按空间组织的，并遵守基本的方位。我受到西藏喇嘛教的启发。这一教派把空间划分为四个区域，四种颜色、四种元素，四位圣女，四佛或者四菩萨。居中的是主圣。在《白》中我保留了这一空间划分法和按密宗奥义分的颜色、元素和官能（感觉、知觉、想象力、理解力）。写《白》对我来说是回到空间的一种尝试。这是我们被遗忘的祖国。西方的时间——在它最有力最残酷的形式：具有改造的幻觉的行动中——已经使我们成了流浪者，无休止地被驱逐出自身。触摸一具身体、看到一座小山，躺在一棵树下就是回归最古老的事物，回到迷失的祖国，回到我们源于此归于此的空间……不知我是否已经回答清楚。无论如何，我要感谢有人问了这个问题：这真是一个迷人的主题。

问：您能否谈谈他者？

答：每分钟我们都是另一个。现在讲着他者的人与一秒钟以前讲着他者的人不同。那么什么是他者？我们是时间，为了成为时间，我们从来没有结束过生活，总是将要生活。将要生活？那是什么！我不知道。在一问一答中间勃生某种改变我们的东西，它把人变成一个不可预见的造物。

问：自然主义作家有灵感吗？

答：左拉认为文学是以某种禀赋观察到的现实。这样，与灵感对等的就是禀赋了。这是一个更靠不住的概念。我还是喜欢中世纪和文艺复兴时期心理学中的“幻想的精灵”。

问：您认为新闻和文学之间有某种关系吗？

答：有，而且很大。一些优秀作家曾是记者，在好的文学作品中总有一种新闻因素。某种意义上，好的作家也是自身情

您的报道者。

问：您是一位猛烈抨击权力的批评家吗？

答：不是特别猛烈。权力比我厉害得多。

问：可是文学奖金，与基斯卡德共餐……您对成为权力的一部分有何感想？

答：我感到很糟糕。但是我得到的奖金——今天大家都得了奖——不是权力所赐：是另外一些作家赋予我的。奖金纯属偶然，不必太严肃对待。我从来没有因为聂鲁达获得许多奖而要攻击他，也没有因为他是议员而想对此说三道四。我批评他是因为他的斯大林主义僭越了政治和道德准则。我对博尔赫斯也是如此：我赞赏给他授奖，尽管有时候为他的声明感到遗憾……我确实参加过一次主请基斯卡德先生的宴会。我的许多法国友人也在其列，那时我生活在那个国家，足足有12年。我也曾和基斯卡德·岱斯泰因一起参加过一次知识分子会议，就在会上，在我和他的公开谈话中，我说过在权力面前作家应保持独立，反过来，权力的义务是尊重作家的独立①。

问：您是极少数几位仍然提到缪斯的当代作家之一，您对于有没有自发性也没下定论；那么，这一点放在阶级斗争中又将如何呢？

答：好家伙！这阶级斗争和缪斯的说法使我想起一件往事。一群天主教神学家和一群马克思主义辩证法学者在餐桌上唇枪舌战。其中有一位怀疑论者。几小时的争论之后，怀疑论者起身说道："先生们，愿你们在餐桌上与你们的群众和缪斯同在吧；我要和我的青春女郎——我的缪斯先走一步了。"

1979年7月

①以下略有删节。（译者注）

选自《墨西哥大学杂志》第36卷，1981年5 月第1 号，第 2—10页。选入《批评的激情》，译文据《批评的激情》210—236页。

戴永沪 译

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝批评的激情：［墨西哥］奥·帕斯谈创作
作者＝（墨西哥）奥克塔维奥·帕斯著　　赵振江译
页数＝２５５
ＳＳ号＝１１４８２３８７
出版日期＝１９９５年０７月第１版